Der Kampf um den Naturalismus (1889—1899)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Rostock

vorgelegt von

Lore Fischer
aus Kamenz

Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig
1930

Referent: Geh. Rat Prof. Dr. Golther

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552722_0052

Inhalt.

Vorwort. Seite

1. Einleitung: Der Naturalismus im Lichte von heute 1
2. Die Kritiker des Naturalismus 3
   a) Bejahung des Naturalismus 3
      Otto Brahm 4
      Paul Schlenther 5
      Wilhelm Bölsche 6
      Alfred Kerr 6
   b) Verneinung des Naturalismus 7
      Seine Gegner suchen ihr Heil in der Vergangenheit 7
      Friedrich Kirchner 7
      Adalbert v. Hanstein 8
      Eugen Wolff 8
      Leo Berg 9
      Maximilian Harden 10
      Seine Gegner sehen das Ideal in der Zukunft 10
      Hermann Bahr 10
      Julius Bab 11
3. Der Naturalismus in der Kritik. Die Tageskritik 11
   a) Die in die Vergangenheit zurückblicken 11
      Nicht Naturalismus, sondern Realismus! 11
      Der Naturalismus als internationale Kunst 12
      Naturalismus = Photographie? 14
      Naturalismus = Pornographie? 16
      Naturalismus und Wissenschaft 17
      Das naturalistische Drama 19
         Das Schauspiel 19
         Keine Handlung 20
         Kein Held 21
         Das Milieu 22
         Die Sprache 23
      Naturalistische Dichter 24
         Ibsen — Tolstoi 24
         Zola 24
         Nietzsche 24
         Hauptmann 25
         Sudermann 28

Seite

b) Die Parteigänger des Naturalismus 29
Der Naturalismus ist zeitlos 29
Naturwissenschaftliche Grundlage 30
Glied einer Literaturentwicklung 32
Einfluß des Auslandes 32
Ausländerei? 33
Niedere Wirklichkeit und höhere Wahrheit 34
Keine Roheit 34
Das naturalistische Drama 35
Das moderne Schicksalsdrama 35
Das naturalistische Drama im Sinne Lessings 36
Der neue Heldenbegriff 37
Die Sprache 38
Technische Änderungen 39
Einzelne Naturalisten 41
Ibsen und Hauptmann 42
Hauptmann 45
Sudermann 47

c) Fort vom Naturalismus! 49
Der Naturalismus Zwischenakt und Episode 50
Das Heil liegt in der Zukunft 50
Naturalismus als Unkunst 51
Bahr: Der deutsche und der französische Naturalismus — ein Gegensatz 52
Überschätzung des Milieus 54
Bab: Die naturalistischen Dramatiker 55
Hauptmann 56

4. Schluß: Wozu der Lärm? 57

Anhang.

1. Literaturverzeichnis 59
2. Zeitschriften aus den Jahren um 1889—1899 59
3. Dramenchronik aus den Jahren um 1889—1899 und ihren Vorläufern . 60
4. Theater um 1890 61
5. Tabelle der in den Jahren 1889—1899 in „Der Freien Bühne“ erschienenen Aufsätze 62

Vorwort.

Diese Arbeit ist letzten Endes sekundär; sie beschäftigt sich nicht mit dem Naturalismus und seinen Erscheinungen als solchen, sondern mit den Urteilen über ihn, mit seinen Kritikern. Sie will nicht das ganze große Gebiet dieser Kritik erfassen, sondern greift die Anfänge — also die Jahre zwischen 1889 und 1899 — heraus, da der Naturalismus Gegenstand des erbittertsten Kampfes war. Sie beschränkt sich aber auch örtlich auf den Norden Deutschlands, die Reichshauptstadt, ohne auf München und Wien näher einzugehen, und zwar hier auf die Gruppe um die Freie Bühne und um Erkner-Friedrichshagen mit den ihr nahestehenden Kritikern und Gegnern, die in gegenseitiger Wechselwirkung standen.

Das Material zu dieser Arbeit war nicht einfach zu beschaffen, da es nicht in zusammenfassenden objektiven Literaturgeschichten, sondern zumeist in Aufsätzen oder Aufsatzsammlungen bestand. Die beiden Werke, die Literaturgeschichten ähneln, „Das jüngste Deutschland“ (v. Hanstein) und „Grün-Deutschland“ (Kirchner) sind von ausgesprochenen Parteigängern — v. Hanstein für, Kirchner gegen den Naturalismus — geschrieben und machen deshalb keinen Anspruch auf Objektivität.

1. Der Naturalismus im Lichte von heute.

Um 1880 schien das literarische Deutschland den Zusammenhang mit seiner großen Vergangenheit fast völlig verloren zu haben. Hebbel und Otto Ludwig wurden nicht gelesen, Wagner wurde angefeindet und nicht verstanden, Conrad Ferd. Meyer und Gottfried Keller schufen in der Stille. Was hervortrat, waren im Drama die flachen Lustspiele Kadelburgs und Blumenthals, die mit Situationskomik arbeiteten, im Roman die Marlitt und ihre Schwestern, die ihre sentimentalen sanften Heldinnen glücklich durch alle Fährnisse zum endlichen Ziele, der reichen Heirat, gelangen ließen, — in der Lyrik kitschige Gartenlaubenprodukte. Mit Recht wendete sich eine lebensvolle Jugend gegen eine solche Literatur, die unechte Töne anschlug, und die Kunstrichtung dieser Jugend ist zu einem Teil eben nur aus der Reaktion gegen ihre Vorgänger entstanden.

Zum andern Teile holte sie sich Hilfe aus dem Ausland. Hier bereitete sich in der Literatur allerlei Neues vor. Ursache bildeten die veränderten Zeitumstände, in Deutschland erkannte und verspürte man diese Veränderung noch nicht. Zunächst spielten die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse eine große Rolle. Darwin und Lombroso hatten die Welt entgöttert und den Menschen zum Affen gemacht. Das neue so entstandene Weltbild war zum Fragment geworden. In ihm lebte der Mensch, der die scheinbaren Unzulänglichkeiten der Schöpfung und seine eigenen Unzulänglichkeiten nur zu gut erkannte. Er wollte keinen Helden mehr sehen und selbst kein Held mehr sein.

Die Jahrzehnte vor 1880 brachten den Sozialismus. Auch er beeinflußte die Denkungsweise der Zeit. Der Einzelmensch wurde zum Bestandteil einer Klasse und dadurch der Masse.

So bildete sich durch Naturwissenschaft und Sozialismus ein neuer Typ des Menschen; dieser war kein Held, keine Persönlichkeit mehr, er wurde zum Bestandteil einer Masse, allen Einflüssen unterworfen. Dadurch entstand eine ungeheure Überschätzung aller den Menschen beeinflussenden Faktoren: Milieu, Vererbung, Erziehung. Dieser neue Menschentyp spielte die Hauptrolle in der Literatur der Zeit und ist charakteristisch für jene Epoche.

Die Entwicklung der Dichtung des Jahrhunderts führte zu einem immer größeren Realismus in der Darstellung. Die Kunst des Treffens wurde seit Goethe immer mehr geübt, immer mehr wurde Wert gelegt — natürlich mit Ausnahmen — auf eine exakte Darstellung des Tatsächlichen. Die Phantasie wurde immer mehr ausgeschaltet. Eine Linie läßt sich verfolgen über Goethe, das junge Deutschland bis zum Realismus. In dieser Kette bildet der Naturalismus das letzte Glied, das Extrem. Seine peinlich genaue Wirklichkeitsdarstellung ist also nichts absolut Neues oder Unerhörtes, wie es oft behauptet wird, sondern nur das logische Resultat einer Entwicklung.

Alle diese Faktoren trugen nun zur Bildung d e r Literaturrichtung bei, die wir jetzt mit dem Namen „Naturalismus" bezeichnen. Die junge Generation Deutschlands lernte ihn vom Ausland, obwohl sie alles ebensogut im Lande selber hätte finden können. Zu ihrer Rechtfertigung muß zugestanden werden, daß ihre ausländischen Vorbilder zum Teil wahrhaft künstlerische Persönlichkeiten waren. Es gehört aber zu einem der großen Irrtümer jener Epoche, sie alle mit dem Sammelwort Naturalismus umfassen zu wollen. Jedoch gibt es keine ungeheureren Gegensätze als Zola, Ibsen und Tolstoi, die sogenannten „naturalistischen" Vorbilder des jungen Deutschlands. Zola ist der Wissenschaftler, Ibsen der Ethiker, Tolstoi der Christ. Stammesart prägt sich in ihnen aus: gallische Klarheit, nordische Tiefe, russische Melancholie. Wohl findet sich der eine oder der andere Berührungspunkt bei ihnen, vielleicht in der rücksichtslosen Darstellung des Tatsächlichen, aber in ihren Grundzügen sind sie weltenfern verschieden.

In diesen Ursachen liegt der sogenannte Naturalismus begründet, — wenig genug, um eine neue Literatur zu schaffen, um diese Tat zu vollbringen. Es mußte nun eine lebhafte Kritik kommen, die dem Naturalismus erst den größten Teil seiner Bedeutung schuf. Ohne seine Kritik wäre der Naturalismus nichts gewesen, s i e gab ihm seine Grundlagen, sie setzte ihn in den Sattel, sie deutete ihn, sie gab ihm Waffen; kurz, um eine Redewendung von heute zu gebrauchen, die die Situation am besten trifft: sie „managte" ihn, ob bewußt oder unbewußt, weiß ich nicht, und es ist auch nicht meine Sache, hier den Finger anzulegen. Sache dieser Arbeit ist es, in kurzem an der Hand von Belegen aus jener Zeit aufzuzeigen, wie die ersten Kritiker den Naturalismus sahen, beziehungsweise sehen wollten und wie durch ihre Urteile — seien sie zustimmend oder abfällig — eigentlich erst die neue Literaturrichtung geschaffen wurde.

2. Die Kritiker des Naturalismus.

Für den Naturalismus trat eine Gruppe von Kritikern ein, die der Freien Bühne sehr nahe stand. Zu ihr gehörte der Kreis um Friedrichshagen und Erkner. (Ich greife einige heraus in bunter Reihenfolge, wie sie Velhagen und Klasing bringt): Wilhelm Bölsche und Bruno Wille, Paul und Bernhard Kampfmeyer, Benedikt Friedländer, Peter Hille, Arne Gaborg, Ola Hansson, seine Frau Laura Marholm, Strindberg, Przybyczewsky, Otto Erich Hartleben, Frank Wedekind, Richard Dehmel, Cäsar Fleischlen, die Brüder Heinrich und Julius Hart, John Henry Mackay, Paul Schlenther, Carl Hauptmann, Felix Holländer, Wilhelm Hegeler, Hans v. Gumppenberg, Georg Hirschfeld, Max Halbe, Leistikow, Wilhelm v. Polenz, Wilhelm Meyer-Förster, Hendrichs, Philipp Frank, Fidus. Sich mit allen diesen eingehend zu beschäftigen, ist im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Ich greife deshalb die Kritiker heraus, die mir am wichtigsten und charakteristisch erscheinen.

a) Bejahung des Naturalismus.

Otto Brahm, Paul Schlenther, Wilhelm Bölsche, Alfred Kerr: Otto Brahm der Theaterleiter, Paul Schlenther der Hauptmannbiograph, Bölsche der Naturwissenschaftler und Alfred Kerr der feuilletonistische Literaturkritiker. Gemeinsam ist ihnen das unbedingte Eintreten für den Naturalismus. Er scheint ihnen von jeder Schablone frei zu sein. Ihrer Ansicht nach mußte er einmal kommen und ist aus dem Geist der Zeit heraus geboren, das naturalistische Drama ist durchaus dramatisch, und es entspricht weit mehr als alle früheren Dramen den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit.

Gemeinsam ist ihnen auch die Begeisterung für Hauptmann und Ibsen. Hauptmann ist für sie d e r deutsche Dramatiker der Gegenwart schlechthin. Der Zusammenhang der neuen Dichtung mit der deutschen Vergangenheit, z. B. mit Hebbel, wird nur teilweise anerkannt, bemerkenswert ist jedoch bei diesen Kritikern eine allzu starke Betonung des Auslandes, ein Beginn zu jenem Internationalismus, der jetzt auf unseren Bühnen sein Wesen treibt. Der Gesichtspunkt, von dem die einzelnen Kritiker an den Naturalismus herangehen, ist verschieden.

Otto Brahm.

Otto Brahm, der viel Angefeindete, begann seine Laufbahn am Deutschen Theater unter Fontane und wurde später Rezensent der „Frankfurter Zeitung" und der „Nation". Er ist der Verfasser einer Schillerbiographie. Sein eigentliches Gebiet ist jedoch weniger die literarische Kritik als die Spielleitung, und in dieser Funktion hat ihn Alfred Kerr auch im Bd. 5 seiner „Welt im Drama" beschrieben. Brahm war lange Zeit im Vorstand des Vereins „Freie Bühne" und gilt als einer ihrer Mitgründer. Diesen Ruhm macht ihm Adalbert v. Hanstein in seinem „Das jüngste Deutschland" allerdings streitig. Seiner Ansicht nach war nicht Brahm, sondern Maximilian Harden der Schöpfer der „Freien Bühne". Hanstein hielt Brahm nicht für genial, sondern für einen Tyrannen: „So berichtet Paul Schlenther in seiner Broschüre: Wozu der Lärm? Genesis der Freien Bühne, Berlin 1889, über eine Versammlung, zu der ihn die beiden jungen Berliner Schriftsteller Theodor Wolff und Maximilian Harden eingeladen hatten: ... Brahms Herrschaft begann damit, daß der ganzen großen Masse der Vereinsmitglieder als außerordentlichen jedes andere Recht genommen wurde als das, Beiträge zu zahlen. Innerhalb der neun aber, die er als ordentliche Mitglieder neben sich dulden mußte, wurde jeder Widerspruch beseitigt, und daher mußten selbst die beiden Urheber der Idee endlich weichen. Schlenther aber hatte später das Amt, in jener von mir zitierten Flugschrift alles das zu erklären und gut zu heißen. Und wie wegwerfend spricht er von den Hinausgedrängten, nicht einmal ihre Namen gibt er an. Harden nennt er in hochfahrender Weise einen ‚journalistischen ehemaligen Schauspieler'. Zwei Jahre später kannte ganz Deutschland Maximilian Harden als einen der glänzendsten Stilisten im gesamten Journalismus, und Herr Schlenther war noch immer nichts als der witzelnde Nacheiferer Otto Brahms."[1]) In diesem Urteil verwirft Hanstein Brahm und Schlenther, es ist zugleich ein Zeugnis für den durchaus persönlichen Ton, in dem der ganze Kampf geführt wurde. Im weiteren zitiere ich noch ein Urteil Hansteins über Brahms Schöpfung, die „Freie Bühne"; er nennt sie das „revolutionäre Philologenblatt" (s. oben S. 244). Trotz dieses harten Urteils ist doch daran festzuhalten, daß Brahm neben Schlenther und Kerr unstreitig der Mittelpunkt der Hauptmann-Partei war.

Seine Kritiken werden allerdings zumeist vom Gesichtswinkel des Theaterpraktikers gesehen. Er ist in weit größerem Maße Tagesschriftsteller als Historiker, und im geschickten Erfassen des Augenblicks übersieht er oft die Verankerung mit der Vergangenheit. Die Freie

[1]) L.V. Nr. 14 S. 145.

Bühne steht demnach auch unter diesem Programm, sie folgt stets dem Zug der Zeit, ohne einer Richtung länger treu zu bleiben. Brahm begründet das in einer Vorrede: „Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen. Sie hat, einem tiefinneren Zuge gehorchend, sich auf die Erkenntnis der natürlichen Daseinsmächte gerichtet und zeigt mit rücksichtslosem Wahrheitstriebe die Welt, wie sie ist. Dem Naturalismus Freund, wollen wir eine gute Strecke Weges mit ihm schreiten, allein es soll uns nicht erstaunen, wenn im Verlaufe der Wanderschaft an einem Punkt, den wir heute noch nicht überschauen, die Straße plötzlich sich biegt und überraschend neue Blicke in Kunst und Leben sich auftun. Denn an keine Formel, auch an die jüngste nicht, ist die unendliche Entwicklung menschlicher Kultur gebunden, und in dieser Zuversicht, im Glauben an das ewig Werdende, haben wir eine Freie Bühne aufgeschlagen für das moderne Leben.“[2]) Auch in seiner Theaterpraxis hörte Brahm stets auf die Stimme seiner Zeit. In den ersten Jahren der „Freien Bühne“, da das literarische Deutschland sein Heil im Ausland sah, führte er fast nur ausländische Werke auf. Natürlich lag dies auch in seiner Wesensart begründet.

Als ihm der Naturalismus überwunden schien, wandte er sich der Neuromantik zu, er folgte damit seinem Grundsatz. „Auch ich halte den Naturalismus nicht für das letzte Wort der Kunst, einmal, weil ich überhaupt an kein letztes Wort der modernen Kunst glaube und sodann, weil in der ungemein fruchtbaren Einseitigkeit, in der ungemein tief aus den Bedürfnissen der Zeit geschöpften Modernität, welche den Naturalismus sieghaft gemacht hat, auch die Bedingungen liegen müssen zur Überwindung durch ein Neues.“[3])

Schlenther.

Paul Schlenther war Otto Brahms treuer Gefährte bei der „Freien Bühne“; v. Hanstein nennt ihn sogar einmal den „witzelnden Nacheiferer Brahms“ (s. oben: Das jüngste Deutschland S. 146). Sie waren alle Kampfgenossen und kamen in ihren Ansichten zu den ähnlichen Resultaten. Während Brahm jedoch mehr vom Theater ausgeht, ist Schlenther weit literarischer eingestellt. Er macht sich hauptsächlich zum treuen Gefolgsmann und Verkünder Hauptmanns, sein größtes Werk ist eine Hauptmann-Biographie.

---

[2]) L.V. Nr. 12 Jahrg. 1890 H. 29.
[3]) L.V. Nr. 12, 15. April 1891.

Bölsche.

Charakteristisch für diese Jahre ist die Zweiheit. Neben Brahm und Schlenther, Holz und Schlaf, den Brüdern Hart bildeten Bölsche und Wille ein unzertrennliches Dioskurenpaar in Friedrichshagen. Beide standen von Anfang an dem Naturalismus sehr nahe, waren jedoch weniger Literaten als Brahm und Schlenther. Die Grundlage ihrer Anschauungen bildete zu einem Teil der Sozialismus, beide beteiligten sich stark sozialkritisch und gründeten 1890 die „Freie Volksbühne", das Gegenstück zu Brahms „Freier Bühne" für die Arbeiter. Sie beschäftigten sich beide zudem mit den neuesten naturwissenschaftlichen Forschungen, und die Naturwissenschaft beeinflußte ihr Schaffen außerordentlich. Bruno Wille schrieb selbst nicht viel, in der „Freien Bühne" erschienen einige Aufsätze von ihm, so im vierten Jahrgange über den „Biberpelz", im zweiten über „Novellen von Garschin". Wilhelm Bölsche dagegen brachte neben Romanen eine „Ästhetische Untersuchung über die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie" (1889). Einige kritische Aufsätze sind in „Hinter der Weltstadt" (Leipzig 1901) gesammelt. Bölsche ist überzeugter Monist und Anhänger einer darwinistisch-materialistischen Weltanschauung. Die Dichtung soll ein Abbild des Zeitgeistes sein; im Naturalismus sieht er den Evolutionismus der Zeit verkörpert. Nicht mehr das unwahre metaphysische Ideal von früher, sondern das Gesetz in allen Naturereignissen ist nach seiner Ansicht unser Ideal. Aus dieser Erwägung heraus muß er den Naturalismus sehr begrüßen.

Kerr.

Der bewußteste Kritiker ist Alfred Kerr. Auch er schrieb für die „Freie Bühne". Seine Rezensionen sind in dem Werke „Die Welt im Drama" (Berlin 1917) gesammelt. Er ist ausgesprochen literarisch interessiert und übersieht nicht — wie die meisten — den Zusammenhang mit der deutschen Vergangenheit. Er ist kein unbedingter Parteigänger des Naturalismus und beurteilt weniger die Kunstrichtung als den Dichter. Es ist sein Verdienst, zwischen dem deutschen und dem Ibsendrama scharf geschieden zu haben; vorher wurde in der Beurteilung leicht die Grenze verwischt. Ebensowenig läßt er Hauptmann zu einem Epigonen oder einem Vollender Ibsens werden, zu dem viele ihn machten. Er wägt die beiden nicht ab, sondern wendet auf sie ein Wort von David Friedrich Strauß an: „Der Sirius mag wohl größer sein als die Sonne, er ist es aber nicht, der unsere Trauben reift." Kerr tritt außerordentlich stark für Hauptmann ein, will ihn aber nicht wie die

andern zum Hauptvertreter des Naturalismus machen. Trotz seiner Liebe zu Hauptmann legt er ihm die größten Schwierigkeiten in den Weg, namentlich in späteren Beurteilungen. Er rühmt zumeist das, was Hauptmann sein könnte, nicht aber, was er ist. Auch seine lobendsten Kritiken enthalten ein großes „Aber".

Das zweite Verdienst Kerrs beruht in seinem Auftreten gegen Sudermann. Der Kreis um die „Freie Bühne" war Sudermann nie günstig gesinnt; doch im allgemeinen wurde er auf eine Stufe mit Hauptmann gestellt. Das bestreitet Kerr aufs entschiedenste. — Die Form seiner Kritik ist die Plauderei; er ist der typische Feuilletonist und Schreiber des „Berliner Tageblattes". Seine Aufsätze entbehren eines gewissen Schwunges nicht, sind aber viel zu oberflächlich und gewollt bizarr, um Anspruch auf Gründlichkeit zu machen; er hat Einfälle, aber keine Ideen.

b) Verneinung des Naturalismus.

Seine Gegner suchen ihr Heil in der Vergangenheit.

Der Naturalismus wird von mehreren Seiten aus bekämpft, von denen, die in einer vergangenen Zeit und von denen, die in einer folgenden Literaturepoche ihr Ideal sehen. Zu den ersteren gehören solche, die noch völlig mit der Zeit um 1870 verwachsen sind, so Friedrich Kirchner, andere, die sich der literarischen Revolution zunächst anschlossen und dann auf halbem Wege stehen geblieben sind wie Wolff und Hanstein. Letztere sind zumeist die schärferen Gegner. Die Alten rühren sich weniger. Wohl wendeten sich Paul Heyse (vgl. „Merlin", Berlin 1892, I S. 212) und Karl Frenzel zuweilen gegen die neue Kunst, auch erwähnte Ludwig Speidel sie ab und zu, aber die wahren Gegner waren doch die einstigen Genossen.

Kirchner.

Ein Vertreter der alten Richtung ist Professor Friedrich Kirchner mit seinem „Grün-Deutschland, ein Streifzug durch die jüngste deutsche Dichtung (1893)". In diesem Buch setzt er sich mit den einzelnen Gegensätzen auseinander: Natur und Kultur, Natur und Charakter, Natur und Ideal, Natur und Kunst; in den übrigen Kapiteln behandelt er dann den Naturalismus in Beziehung zum Sozialismus und zur Liebe. Das Buch ist sehr ironisch kritisiert im vierten Jahrgang der „Freien Bühne" von Jost Seyfried (vermutlich ein Pseudonym

für Cäsar Flaischlen) unter der Überschrift „Grün- und Grau-Deutschland, eine komische Literaturgeschichte".

Fernerhin rechnen wir zu den Gegnern des Naturalismus den größten Teil des ehemaligen Vereins „Durch". Er wurde 1886 von Dr. Eugen Wolff und Leo Berg gegründet. Man hielt literarische Vorträge, und zum ersten Male wurden die beiden Begriffe Antike und Moderne gegenübergestellt.

Doch von sogenanntem „konsequenten" Naturalismus war noch nicht die Rede. Während einige Mitglieder den Weg weitergingen, den sie hier begonnen hatten, blieben andere da, wo sie 1886 gestanden hatten, ja, sie blickten wieder zurück.

v. Hanstein.

Zu ihnen gehörte Adalbert v. Hanstein; als Mitglied des Vereins „Durch" stand er der neuen Bewegung sehr nahe. Er war aber nie von ganzem Herzen Naturalist. Innerlich blieb er ganz und gar auf dem Boden der Generation von 1870. In diesem Sinne ist auch seine Literaturgeschichte geschrieben: „Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte (Leipzig 1905)." Er dichtete selbst Dramen im Stile Wildenbruchs. Von seinem 1888 erschienenen Gedicht „Kains Tod" urteilt er: „Mit solchen Gedichten konnte ich damals noch zum jüngsten Deutschland gerechnet werden. Trotzdem schied es mich und manche andere schon damals von den eigentlichen Anhängern der neuen Schule, daß nur bei allem Streben nach Wirklichkeitsdarstellung doch die Idee das Wesentlichste im Kunstwerk zu sein schien. Nun aber machte sich eine neue extreme Richtung geltend, die bald auch den Vers als unnatürlich verwarf. Ja, mit Liedern hatte die Schar der Neuen begonnen, und jetzt scholl ihnen plötzlich der Ruf nach Prosa entgegen" (S. 93). Von seinem historischen Drama „Die Königsbrüder" schrieb er: „Unfähig, meine eigenen künstlerischen Überzeugungen der herrschenden Mode zum Opfer zu bringen, und nicht gewillt, auf meine eigene Individualität zugunsten der Nachahmung einer fremden Eigenart zu verzichten, hatte ich nach meiner Art geschrieben, und mitten in den Höhepunkt des Naturralismus platzte es (das Drama) hinein."

Wolff.

Hanstein war von Herzen Idealist, doch ihm fehlten die scharfen Waffen seiner Gegner. Mit ihnen bekämpft Eugen Wolff, Gründer des Vereins „Durch", den Naturalismus. Er war es sogar, der 1886 zuerst ein Programm für die neue Richtung aufstellte und versuchte, das Neue,

das überall gärte, in Formeln zu bringen. Von ihm stammt auch die Setzung der Gegenpole Antike und Moderne. — Im zweiten Vortrag des Vereins eröffnete er folgende Leitsätze der neuen Kunst: „Wie alle Dichtung den Geist des zeitgenössischen Lebens dichterisch verklären soll, so gehört es zu den Aufgaben des Dichters der Gegenwart, die bedeutungsvollen und nach Bedeutung ringenden Gewalten des gegenwärtigen Lebens nach ihren Licht- und Schattenseiten poetisch zu gestalten und der Zukunft prophetisch und bahnbrechend vorzukämpfen. — Unsere Literatur soll ihrem Gehalte nach eine moderne sein; sie ist geboren aus einer trotz allen Widerstreits täglich mehr an Boden gewinnende Weltanschauung, die ein Ergebnis der deutschen idealistischen Philosophie, der siegreichen, die Geheimnisse der Natur entschleiernden Naturwissenschaft und der alle Kräfte aufrüttelnden, die Materie umwandelnden, alle Kluft überbrückenden technischen Kulturarbeit ist. — Die moderne Dichtung soll den Menschen mit Fleisch und Blut, mit seinen Leidenschaften in unerbittlicher Wahrheit zeigen, ohne dabei die durch das Kunstwerk sich selbst gezogene Grenze zu überschreiten, vielmehr um durch die Größe der Naturwahrheit die ästhetische Wirkung zu erhöhen.“[4]) Aber auch nach diesen Worten ist Wolff unmöglich auf das Glaubensbekenntnis des Naturalismus festzunageln; die Formulierungen sind allgemein genug gehalten, um auf jede Literaturrichtung angewendet werden zu können, sie sind nichts weniger als naturalistisch. Wolff bleibt dabei stehen, ja in seinen späteren Werken, namentlich in seiner „Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart (Leipzig 1896)“ geht er sogar noch einen Schritt rückwärts (z. B. in seiner Ansicht über den darzustellenden Menschen).

Berg.

Wolffs Freund und Genosse im Verein „Durch“ ist Leo Berg. Er nimmt jedoch keine eindeutige Stellung ein. v. Hanstein schreibt von seinem ersten Wirken: „Dieser (Berg) steuerte nun das junge Schiff mit vollen Segeln in das Fahrwasser der literarischen Revolution. Mit eifriger und ziemlich kritikloser Bewunderung verfolgte er von den ersten Anfängen an die Erscheinungen der jüngsten Lyrik“ (S. 72). Seine Aufsätze sind in dem Band „Zwischen zwei Jahrhunderten“ (Frankfurt 1896) gesammelt, außerdem schrieb er eine Psychologie der modernen Kunst: „Der Naturalismus“ (1893). Seine Formulierungen sind nicht so energisch geprägt und treten hinter denen Wolffs zurück.

[4]) L.V. Nr. 14 S. 80.

Harden.

Auch Maximilian Harden ist nicht unbedingt zu dieser Gruppe zu rechnen, höchstens insofern, als er ein Gegner der „Freien Bühne" ist und den Kreisen von Friedrichshagen und Erkner völlig fern steht. Hanstein feiert ihn als Märtyrer gegenüber dem Tyrannen Brahm. In seinem Büchlein „Literatur und Theater" (1896) veröffentlicht Harden einen Aufsatz „Naturalismus", in dem er sich mit einigen strittigen Problemen der Modernen auseinandersetzt. Er nutzte jederzeit die gegebenen Umstände aus und paßte sich geschmeidig jeder Strömung an, wenn es galt, eine Rolle zu spielen, auch der Naturalismus war ihm nur Modesache.

Gemeinsam ist dieser Gruppe die Gegnerschaft zu Brahm und dem Naturalismus. Sie stellt im Realismus ein Vorbild auf und hält den Naturalismus für ein unangenehmes Extrem. Sie fühlt seinen Internationalismus, außerdem scheint er ihnen eine Vermengung von Kunst und Wissenschaft zu sein. Seine Wirklichkeit ist für sie nur Abschreiberei ohne Idee, Materialismus, gemeine, nicht erhabene Wirklichkeit, Darstellung von Häßlichem, von rohen und obszönen Stoffen. Das naturalistische Drama ist ihrer Ansicht nach gänzlich undramatisch und indifferent, ohne Handlung, Abschluß und Helden; die Sprache ist schlecht. Ibsen und Dostojewsky gelten nicht als Naturalisten, dagegen aber Nietzsche und Voß, letzterer ist sogar ein besserer Naturalist als Hauptmann. Hauptmann, der „Modenaturalist", ist dieser Gruppe sehr unsympathisch; er ist ihrer Ansicht nach der Alkoholdichter und verdankt seine Erfolge — sofern er doch einmal einige hat — nicht dem Naturalismus. Auf Kosten Hauptmanns wird Sudermann verteidigt; seine Kompromißsucht wird ihm hier als Vorzug angerechnet.

Seine Gegner sehen das Ideal in der Zukunft.

Bahr.

Hermann Bahr und Julius Bab sind auch Gegner des Naturalismus, doch sie blicken nicht zurück auf den Realismus, sondern — wie auch zeitweise Leo Berg — vorwärts auf die Neuromantik, auch auf Schnitzler, Hoffmannsthal. Gemeinsam ist ihnen der Gedanke, daß der Naturalismus an seinem Prinzip zugrunde geht, daß sein Prinzip also falsch ist und daß aus ihm nie das rechte Drama hervorgehen konnte. — Hermann Bahr stand dem Kreise der „Freien Bühne" zeitweise recht nahe; er war sogar einmal Redakteur der Zeitung. Später als der Naturalismus begann, sich in Deutschland durchzusetzen, trat

Bahr schon wieder gegen ihn auf in seinen Aufsätzen, die er 1891 unter dem Titel „Zur Kritik der Moderne“ mit dem zweiten Band „Die Überwindung des Naturalismus“ sammelte.

Bab.

Julius Bab schrieb in seinen Werken viel über den Naturalismus, doch sie sind später entstanden, und so kommt für diese Arbeit höchstens „Wege zum Drama“ (Berlin 1906) in Frage.

3. Der Naturalismus in der Kritik. Die Tageskritik.

Während oben gezeigt wurde, wie der Naturalismus sich uns heute dartut, so soll im folgenden dargestellt werden, wie er in den Augen seiner Zeitgenossen erschien. Man sah damals im Naturalismus Probleme und Fragen, auf die wir heute eine selbstverständliche Antwort haben. Die Tageskritik ist selten dazu fähig, die Ereignisse im rechten Lichte zu betrachten. Sie übersieht einerseits sehr leicht das Alte und neigt dazu, von Unerhörtem und Neuem zu reden, weil ihr die Leistungen der Vergangenheit zu wenig geläufig sind. Sie fordert oft, daß die Kunst der Vergangenheit völlig aufgegeben werde, und vergißt, daß die neue auf dieser fußt und nicht ohne sie möglich ist. Ein anderer Teil der Tageskritik versteift sich auf Reaktion, die durch Überschätzung der neuen Kunst entsteht, sie wirft dem Neuen immer vor, daß es nur Althergebrachtes, Wiederholtes sei. So sieht die Tageskritik vieles verzerrt und faßt oft nur Unwesentliches.

a) Die in die Vergangenheit zurückblicken.

Zunächst seien hier die Hauptprobleme wiedergegeben, die die Gruppe um Hanstein und Wolff beschäftigen; denn sie werden zum Teil im weiteren von Otto Brahm und seinen Freunden wieder aufgenommen und ergänzt.

Nicht Naturalismus, sondern Realismus!

Diese Gruppe sieht ihr Ideal nicht im Naturalismus. Die Zeit brachte — durch Geschichte, Wissenschaft und ausländischen Einfluß — eine gewisse Realität in der Kunst mit sich, der auch sie folgte. Doch

sie hält den Naturalismus für ein Extrem, für einen übersteigerten Realismus. Darstellung der Wirklichkeit wird verlangt, doch der Naturalismus übertreibt sie, eine vorbildliche Zeichnung der Wirklichkeit bietet der Realismus. Deshalb seien unsere Vorbilder Keller, Fontane, Freytag. „Noch einmal darum: es gibt nur ein Heil. Nicht die verlogenen Künste einer fremden Technik, nur die gemütvolle Wiederbelebung deutschen Lebens führt uns vorwärts, aufwärts. Die künstlerische Nachgestaltung der Wirklichkeit kommt weder mit der geistigen Nachäffung der Materie noch mit einer erkünstelten Scheinwahrheit überein. Mögen fremde Flitter auf den ersten Blick noch so verlockend blenden und reizen, die Kunst geht ihren Weg, und Meister wie Otto Ludwig, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Theodor Fontane haben einen geraden Weg gewiesen."[5]) „... und da erwachte denn für die jüngste Generation das wieder, was einst die ältere der damaligen Jugend gegenüber vertreten hatte: der Realismus und das dichterische Verlangen der modernen Welt. Aber dennoch wurden die Enkel nicht der Großväter Freude; denn die realistischen, sowie die sozialen Gedanken traten bei ihnen mit der rücksichtslosen Kraßheit jugendlichen Sturmes und Dranges auf, und so kam es, daß sie nicht nur zu den sanften Formdichtern, sondern auch zu den früheren Realisten in Gegensatz traten. Damals ergab sich eine Art bewußter Revolution, die merkwürdig genug begann, da sie zunächst sich nur als ein Aufbäumen der ‚Jungen' gegen die ‚Alten' darstellt und erst später ein Programm fand."[6])

Der Naturalismus als internationale Kunst.

Das Ideal sei demnach die deutsche Vergangenheit und nicht die ausländische Gegenwart. Der Naturalismus gilt als unnational, denn er hat seinen Ursprung im Ausland: Frankreich, Skandinavien und Rußland, und ist erst von Deutschland übernommen; Wolff und Hanstein stellen eine Abhängigkeit vom Ausland fest. Wozu brauchen wir Zola, Dostojewsky, Ibsen, wenn wir Keller, Freytag, Fontane haben? Auf S. 241 seiner Literaturgeschichte spricht Wolff von „Zola und seiner deutschen Schule", auf S. 67 bei Anzengruber: „Diese Zeichnung hätte ein leuchtendes Beispiel für unser jüngeres Geschlecht werden sollen. Statt dessen jagte es französischem Raffinement und nordischem Doktrinarismus nach." Wolff hält also den Einfluß des Auslandes noch für ungünstig. Die deutsche Literatur bekommt dadurch einen inter-

[5]) L.V. Nr. 21 S. 257.
[6]) L.V. Nr. 14. S. 13.

nationalen Zug. Wolff: „Bedenklich stimmt ernste deutsche Männer und Frauen zu alledem der internationale Zug der sozialen Literatur. Fremden Einflüssen wäre damit wieder Tür und Tor geöffnet, und wir glaubten, doch endlich Herren im eigenen Hause zu sein" (s. oben S. 32). Der deutsche Mensch ist anders als der fremde, besonders der Franzose, und die deutschen Verhältnisse anders als die französischen. So werden in die deutsche Literatur Probleme hineingebracht, die nicht darin liegen, die ihr ursprünglich fremd waren, z. B. die soziale Frage: „Wir wissen heute freilich nur zu gut, wie schnell die stolze Freude an den errungenen nationalen Gütern durch einen Gast verkümmert wurde, der ungestüm an unsere Pforte pochte: die soziale Frage. Wie einst vor hundert Jahren die Emanzipation des ‚tiers état' greift das moderne Aufstreben des vierten Standes tendenziös in die Dichtung über. Da offenbart sich allerdings viel Übertreibung in der Darstellung der herrschenden Verhältnisse, viel Phantasie im Ausmalen des erstrebenswerten Idealzustandes — genug —, der Poesie wurden neue Stoffe zugeführt, und was heute noch von den Parteien hüben wie drüben als Kampfplatz einsilbiger Tendenzen betrachtet wird, kann morgen ein Boden werden, dem rein menschliche Verwandlungen rein poetisch objektiv entsprießen. Dazu täte nicht nur Überwindung extremer Parteiinteressen not, sondern auch eine weniger einseitige Auffassung des sozialen Gebietes, als man sie heute beliebt."[7]) Wolff überschätzt hier den Einfluß des Auslandes, der Naturalismus fußt natürlich auch (s. oben) in der deutschen Literatur der Vergangenheit wie in der ausländischen der Gegenwart. Die soziale Frage ist Gegenstand heftigster Kämpfe in der Politik, sollte da die deutsche Literatur ganz unberührt bleiben? Diese Gegnerschaft Wolffs gegen die soziale Literatur ist wohl zum Teil auch auf Reaktion gegen die Überschätzung dieser Frage, die sich bei den meisten Dichtern der Zeit erweist, zurückzuführen.

Auch Leo Berg, der sich im allgemeinen fern von dieser Gruppe hält, stimmt in dem Punkte mit Wolff überein, daß der französische Einfluß auf die deutsche Literatur ungünstig sei. „Der französische naturalistische Romanschriftsteller fand einen ganz bestimmten poetischen Stil und eine ganz bestimmte Romantechnik vor. Dies konnte er nicht übersehen, noch durfte er sich größenwahnsinnig darüber hinwegsetzen. Mit denselben Mitteln hatte er vielmehr seinerseits zu wirken, und da er einen neuen Stil heraufführen wollte, sie sogar noch zu übertrumpfen. Dieselbe Paradoxie in der Handlung, dieselbe grelle Ausmalung des Moments, dasselbe Überwuchern des Milieus zum Nach-

[7]) L.V. Nr. 21 S. 32.

teil des Helden (man sehe sich z. B. Théophil Gautier an), dieselbe Umständlichkeit in der Beschreibung der Örtlichkeit, dieselbe Vorliebe für das Typische usw. Alles das hat der Naturalist nur ausgebildet und übertrumpft" (Zwischen zwei Jahrhunderten, 1890: Naturalismus und Nationalismus S. 323).

Durch ihre Stellungnahme zum ausländischen Einfluß wenden sich Wolff, Hanstein und Berg auch bewußt gegen die „Freie Bühne" und ihren Kreis, denn diese hatte auf ihrem Spielplan im ersten Jahre fast keine deutschen Autoren; man warf ihr mit Recht „Ausländerei" vor: sie begünstigte fremde Dichter auf Kosten von deutschen. Hanstein nennt Brahm und Schlenther „auf das Ausland erpichte Revolutionsdiktatoren" (s. oben S. 241 ff.); er schreibt: „Nachdem dieser (Brahm) sich so die Bahn freigemacht hatte, trat er mit seinem Programm hervor, und dieses lautet, wenn man es in ein einziges Wort zusammenfassen soll: Ausland! — Und so verteilte er — so unglaublich das klingen mag — von den acht Abenden fünf auf Ausländer. — Warum? Weil es Brahm nicht darauf ankam, verkannten deutschen Poeten aufzuhelfen, sondern der deutschen Literatur seinen eigenen Geschmack aufzuzwängen, und dieser Gedanke hieß: Naturalismus! Darum sollte aus aller Herren Länder der Naturalismus zuhauf geschleppt werden. Dichter, die nie Naturalisten gewesen sind, wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionserneuerer Tolstoi, mußten durch geschickte Auswahl ihrer Werke mit dieser neuesten Modemarke abgestempelt werden, und nun sollte vor dieser ganzen Galerie ausländischer sogenannter Naturalisten Jung-Deutschland beschämt stehen und sich vornehmen, jetzt endlich auch naturalistisch zu werden."[8])

Naturalismus = Photographie?

Der Naturalismus ist bestrebt, die Wirklichkeit darzustellen; er stellt auch nur die Wirklichkeit dar und nicht die Wahrheit. Friedrich Kirchner sagt das einmal bei einer Besprechung Hauptmanns: „In allen Stücken Gerhart Hauptmanns tritt uns, und das ist seine hohe Bedeutung, am klarsten das Streben der ‚Modernen' entgegen, ganz objektiv Wirklichkeitsmenschen zu zeichnen, mögen sie uns gefallen oder nicht. — Ihm ist nicht Wahrheit, sondern Wirklichkeit das Ziel."[9]) Ein andermal spricht er von: „Wahr bis zur Unnatur."[10]) Das Gefühl findet keine Nahrung. „Neben diese genialen Muster (Iphigenie, Braut von

[8]) L.V. Nr. 14 S. 146 ff.
[9]) L.V. Nr. 18 S. 152.
[10]) L.V. Nr. 18 S. 151.

Messina) sollte unser jüngstdeutscher Dichter seine Studie halten, um den Unterschied zwischen poetischer Bewältigung und platt naturalistischer Aneinanderreihung von Lebenszügen zu erkennen. Unerquickliche Öde, Leere und Breite, wo jene Klassiker unser Herz im Sturm aufwühlen und erschüttern."[11]) Die naturalistische Wirklichkeitsdarstellung scheint dieser Gruppe unkünstlerisch, weil ihr Phantasie und Gefühl zu fehlen scheinen; die naturalistischen Werke sind deshalb nur eine geistlose Nachäffung. So wird ihnen der Naturalismus zum Materialismus. „... Folgt aber daraus, daß, wie der Naturalismus will, man nur die platte Wirklichkeit abzuschreiben hat? — Durchaus nicht, dies trifft nicht einmal für die Welt unbelebter Objekte zu. Nicht einmal Baum und Strauch, Burgen und Dom, Möbel und Gebrauchsgegenstände soll der Künstler einfach abschreiben, photographisch nachbilden; denn selbst für das geistlose Stilleben gibt seine Stimmung Retouche. Ja, die Idee allein, die der Künstler in seinen Gegenstand hineinlegte, die wir mit mehr oder weniger Klarheit daraus hervorleuchten sehen, bestimmt den Wert des Kunstwerks. — Wer von ihnen (den Dichtern) der Wahrheit, d. h. der Idee am nächsten kommt, die wir uns von einem Sujet machen, bestimmt den Wert eines Kunstwerks."[12]) Harden stellt die beiden Begriffe Naturalismus-Idealismus einander gegenüber: „Der Naturalismus wäre dann die künstlerische, nicht photographische Wiedergabe eines Teiles des Weltganzen, in der das persönliche Urteil des Schöpfers über sein Werk zurücktritt; der Idealismus die ebenfalls künstlerische Illustration einer Idee in einer künstlich zurecht gerückten und beleuchteten Welt. Der Idealist ist der redegewaltige Anwalt seiner guten, der unerbittlich strenge Richter seiner bösen Menschen; der Naturalist hingegen verteidigt nicht und richtet nicht, er gibt das Weltbild, wie er es sieht, und schreibt in unsichtbaren Zeichen darüber: „Ecce homo! Das Richteramt verbleibt dem Zuschauer."[13]) Harden schreibt also dem Naturalismus strengste Objektivität zu, verteidigt ihn aber andernteils gegen den Vorwurf der Photographie, den ihm die andern machen. „... und der ist ernst zu nehmen. Man schreit: Wahrheit! Wahrheit ist der Bannerspruch der neuen Kunst, die nur Geschautes, nicht transzendentale Träume geben will; und unter der Flagge des Naturalismus segeln die Herren Hauptmann, Holz plus Schlaf und ihre blutlosen Geschwister dreist heraus. Aber nicht auf die Nebeneinanderstellung mehr oder minder gut beobachteter, wesentlicher und unwesentlicher Vorgänge und Erscheinungen

---

[11]) L.V. Nr. 21 S. 86.
[12]) L.V. Nr. 18 S. 53.
[13]) L.V. Nr. 15 S. 166 ff.

kommt es an in der Kunst. Dem photographischen Apparat ist ein Rinnstein ebenso wichtig wie der ihn überschreitende Mensch: erst durch die Trennung des Wesentlichen vom Unwesentlichen wird der Wirklichkeits-Abschreiber zum Künstler."[14])

Für Kirchner, Wolff und ihre Freunde bedeutet der Naturalismus also eine Kunst, die alle Phantasie und jedes Gefühl ausschaltet. Strenge Objektivität ist sein Kennzeichen; doch mit dieser geht für sie das Beste an der Kunst verloren. Sie schließt ihrer Ansicht nach Phantasie und Idee in der Kunst aus.

Naturalismus = Pornographie.

Ebenso phantasielos wie die Art und Weise, die Wirklichkeit darzustellen, scheint ihnen die naturalistische Wirklichkeit selber: der Naturalismus bringt eine Wirklichkeit ohne Erhabenheit, eine Wirklichkeit voll Häßlichkeit. „Entgegen den echten Idealisten, welche das Äußere aus dem Inneren heraus rekonstruieren, sich dadurch aus der platten Wirklichkeit in eine verklärte Welt erheben und durch Zurückführen aller Erscheinungen auf ihren idealen Grund dem wahren Idealismus huldigen, führen uns jene in die Brutstätten viehischer Laster ..., um sie durch Zurückführung auf die Vererbung zu verteidigen! Alles, was den Menschen veredelt: Familienleben, sittliche Grundsätze, Pietät gegen Eltern und Lehrer, Ehr- und Pflichtgefühl, alles wird zur Gesellschaftslüge gestempelt. — Das Häßliche an sich sollte niemals Gegenstand der Poesie und Kunst, sondern nur Mittel zur Charakteristik des Erhabenen, Grauenhaften oder Sittlichen sein. Unwahr ist ihre (der Naturalisten) Schilderung ferner deshalb, weil es ihr an jedem Licht, an jedem versöhnenden Momente fehlt. Auch der Idealist schildert Laster und Elend, aber mit tiefem Schmerz über jenes und tiefem Mitleid mit diesem, ferner mit festem Glauben an das Beste im Menschen und an den Sieg des Guten. Dies alles verbannt der Naturalismus, er will hüllenlose Wahrheit, die aber nicht dem Poeten, sondern dem exakten Forscher zuteil werden kann und darf, wie oben gezeigt wurde."[15]) Wolff nennt den Naturalismus die Literatur des „Salz- und Sumpfwassers": „Beides, das ‚Salz- und Sumpfwasser', war Speise für den Gaumen des entarteten fin-de-siècle-Geschlechtes."[16]) Der Naturalismus zeichnet das Häßliche und Gemeine nicht nur, wo er es findet, er sucht es sogar. Der Typus des Naturalisten ist für diese

[14]) L.V. Nr. 15 S. 165 ff.
[15]) L.V. Nr. 18 S. 57 ff.
[16]) L.V. Nr. 21 S. 72.

Gruppe Zola „der Schmutzmaler", der „farbenblind für alles Schöne sein muß"[17]). „Nach einer Richtung freilich scheinen Zolas Romane seiner Theorie Ehre zu machen: in der rohen Wiedergabe roher obszöner Stoffe."[18]) Zolas Beispiele folgen die Deutschen, zumal Hauptmann in „Vor Sonnenaufgang", „diesen Vorbildern von Schmutz und Gemeinheit. Abgesehen von dem nichtssagenden Titel, weist das Drama eines der schwärzesten Bilder sozialer Verwilderung. — Alles Abscheuliche, was sonst nur hier und da passiert, haben wir hier beisammen."[19]) „Dazu gesellt sich die Erwägung, inwieweit der Staub und Schmutz des Lebens sich ungewaschen auf die offene Szene wagen darf. Auch hier möchten wir, jeder Engherzigkeit fern, meinen, daß klare Andeutung völlig ausreicht, wo geflissentliche Ausmalung verletzend wirkt. — Fast scheint diese Situation mit herausforderndem Raffinement gewählt, sie bildet einen haut-goût des uns aufgetischten Gerichtes, appetitlicher wird es dadurch nicht."[20]) Hier ist Harden anderer Ansicht, er weist — wie oben den Vorwurf der Photographie — auch den Vorwurf der Pornographie zurück. „Lassen wir die guten Leute beiseite, die in allen Naturalisten nichts als Typographen, Kotmaler sehen und die ganze literarische Revolution für eine einzige große Schweinerei halten. — Mögen andere ihre Zeit an den tausendmal geführten Beweis vergeuden, daß man von des Sophokles' und des griechischen Malers Pyreikus' Tagen an schon häufiger Gräuel und Krankheit, ekle und sittlich empörende Vorgänge zu Gegenständen der Kunstbehandlung gewählt hat, als es die heuchlerische Prüderie der Peinlichkeitswüteriche von heute sich träumt, für den Künstler gibt es keinen Zwang, frei liegt das dem Blick unermeßliche Stoffgebiet vor ihm, und die Wahl, die er trifft, ist vollkommen unabhängig von der naturalistischen Evolution; — und wenn der Naturalismus schmutzig erscheint, so liegt es daran, daß er gar so viel abzuseifen hatte. Beim sozialen ‚Großreinemachen' geht es nicht immer sauber zu."[21]) „Naturalismus-Pornographie ist eine Kinderei" (s. oben S. 168).

Naturalismus und Wissenschaft.

Der Realismus scheint dieser Gruppe noch wahre Kunst zu sein, während der Naturalismus sich der Wissenschaft nähert. Er schöpft seine Stoffe aus der Wissenschaft; die Psychologie seiner Werke ist auf

[17]) L.V. Nr. 18 S. 93.
[18]) L.V. Nr. 21 S. 244 ff.
[19]) L.V. Nr. 18 S. 122 ff.
[20]) L.V. Nr. 21 S. 88.
[21]) L.V. Nr. 15 S. 164 ff.

den Fortschritten der Wissenschaft aufgebaut. Für Kirchner ist der Naturalismus daher zu wissenschaftlich. „Der Naturalismus oder Materialismus führt alles auf die Bewegung von Atomen und Molekülen zurück, welche sich nur durch Lage und Größe unterscheiden. Die exakte Naturwissenschaft hat daher nicht nach dem Zweck, sondern nur nach der Erscheinung zu fragen, das teleologische Prinzip richtet, sobald es anders als heuristisch angewandt wird, nur Schaden in der Naturforschung an. Diesem Naturalismus nun huldigen die meisten unserer Jüngstdeutschen: sie verlangen mit Zola, daß die naturwissenschaftliche Methode auf die Poesie übertragen werde. Auch der Dichter, wie der exakte Forscher soll die Verhältnisse und Persönlichkeiten unter die Lupe oder das Messer nehmen und sie dann einfach beschreiben, wie sie sind. Urteile nach Maßstäben haben sie nicht zu fällen. — Mit dem Anatomen und Chirurgen aber hat die Tätigkeit des Dichters absolut nichts gemein. Jene haben es mit greif-, maß- und sichtbaren Dingen zu tun, diese mit Vorstellungen, Gefühlen und Motiven. Und den Künstler soll nur Wahrheitstrieb beseelen, nicht Vorliebe, Mitleid, Abscheu usw.? Er will nicht strafen und nicht bessern, sondern nur die Wahrheit sagen? Wozu ist er denn überhaupt noch da, das tun ja schon die Männer der Wissenschaft und die Irrenärzte und Kriminalisten!“ [22])

Wolff nennt die Zolasche Methode sogar eine Heiligsprechung des Notizbuches: „Mit der Heiligsprechung des Notizbuches wäre denn die Phantasie als unwissenschaftlich entthront. — Die Grenzen zwischen Kunst und Wissenschaft sind so klar gezeichnet, daß es kaum einer eingehenden Erörterung bedarf, wieweit Zola von vornherein auf eine schiefe Ebene geraten ist. Ist doch die Wissenschaft unbedingt an ihre Objekte gefesselt; hat sie doch die Dinge wiederzugeben, wie sie im Rohstoff sind, ohne jede Rücksicht, ohne jede Bearbeitung, ohne jedes Arrangement. Dagegen beginnt die Kunst erst mit der freien Erhebung über die Gegenstände: Der Rohstoff ist noch nicht die künstlerisch herausgearbeitete Form. Wir sollen in der Kunst die Linien des Lebens überall hindurch scheinen sehen; aber sie sollen nicht nackt in ihrer krassen Blöße, mit dem Erdenstaube bedeckt, vor unser Auge treten, sondern in eine höhere Beleuchtung der ewigen Zusammenhänge der Dinge gerückt werden. Zola und seine deutsche Schule lieben es gerade umgekehrt, die Handlung an einem beliebigen äußeren Entwicklungspunkte abzubrechen, ohne des vollen Zusammenhanges der Dinge zu gedenken.“ [23])

---

[22]) L.V. Nr. 18 S. 51 ff.
[23]) L.V. Nr. 21 S. 244.

Auch Leo Berg stellt eine Verwissenschaftlichung der Kunst fest, doch im Gegensatz zu seinem Freunde Wolff empfindet er sie nicht unbedingt als Nachteil. „Hier ist der Naturalismus fast gleichbedeutend mit Wissenschaftlichkeit (wenigstens in der Theorie), das künstlerische Verfahren der wissenschaftlichen Methode abgelauscht. Man spricht von einem wissenschaftlichen Roman („Roman expérimental"). Man will Kunst und Wissenschaft wieder zusammenbringen, aber nicht in dem alten Sinne, als Kunst und Wissenschaft noch eins waren, was ja auch schon wieder Romantik wäre: die Kunst soll Wissenschaft werden, ein neues Ausdrucks- und Hilfsmittel der Wissenschaft. Auch ihre Technik soll nach wissenschaftlichen Methoden ausgebildet werden. Was man freilich bietet, ist zum guten Teil auf den Kopf gestellte Wissenschaft. Aber wo es dies nicht ist, wie fährt die Kunst dabei? Ist die Wissenschaft notwendig ihr Ruin? Verdanken nicht gerade viele Kunstwerke dem wissenschaftlichen Verfahren, z. B. der analytischen Methode der Charakteristik ihre große und gerade ihre künstlerische Wirkung? Haben die Theoretiker also Recht? Kann die Kunst also eine Wissenschaft werden und trotzdem eine erhöhte künstlerische Wirkung ausüben?"[24])

Das naturalistische Drama.

Das Schauspiel.

Dem naturalistischen Drama steht diese Gruppe ablehnend gegenüber, denn ihr schwebt noch das Ideal des älteren Theaters vor. Hanstein beweist das durch die Tat, durch sein Schauspiel „Königsbrüder", das 1892 aufgeführt wurde, und schreibt darüber: „Unfähig, meine eigenen Überzeugungen der herrschenden Mode zum Opfer zu bringen, und nicht gewillt, auf meine eigene Individualität zugunsten der Nachahmung einer fremden Eigenart zu verzichten, hatte ich nach meiner Art geschrieben, — und mitten in den Höhepunkt des Naturalismus platzte es (das Drama) hinein."[25]) „Die Sehnsucht nach dem Erhabenen beginnt wieder" (s. o. S. 298). „Der stürmische Jubel, mit dem man in Berlin das Märchenschauspiel begrüßte, bewies so recht, wie man sich in den weitesten Kreisen des Volkes aus dem ewigen Grau in Grau der naturalistischen Trockenheit längst heraussehnte" (s. oben S. 280). „Wie konnte der Leser aufatmen, wenn er erfuhr, daß er sich wieder für anderes interessieren dürfe als für plattsprechende Bauern oder für berlinernde Arbeiter" (S. 249).

---

[24]) L.V. Nr. 5 S. 124.
[25]) L.V. Nr. 14 S. 278.

Auch Eugen Wolff verurteilt das naturalistische Drama, schon deshalb, weil es nichts Ganzes, weder Tragödie noch Komödie, sondern einfach ein Schauspiel ist. „Trauen doch unsere Dramatiker unserem Publikum eine dermaßen ängstliche Scheu vor wesentlichen Erschütterungen zu, daß sie selbst bei tragischem Ausgang ihre Dramen ‚Schauspiel' taufen, aus Furcht, sie könnten durch die Bezeichnung ‚Tragödie' von vornherein erschrecken."[26]) Ihm fehlt am modernen Drama der Schwung, das Pathos der großen Idee. Auch Leo Berg empfindet das, wenn er vom Zeitalter der „medizinischen und sexuellen Tragödie" spricht[27]). An Stelle der ausgeprägten sittlichen Forderungen Schillers bieten sich ihnen nur „Tendenzen". „Aber es ist nicht einmal das eigentliche Leben der mittleren Kreise, auf dessen künstlerische Zeichnung selbst es die Schauspieldichter abgesehen haben: es sind Tendenzen, worauf sie ausgehen, und so erscheint das Gesellschaftsbild nach bestimmter Richtung gemodelt und verzerrt. Der echte dramatische Dichter stellt menschliche Schicksale in ihrer Verknüpfung mit den menschlichen Charakteren dar; der moderne Schauspielverfertiger hat es nur darauf abgesehen, seine (mehr oder minder anfechtbaren) Meinungen vorzutragen; hat er sein Sprüchlein gesagt, so tritt er von der Bühne ab und endet das Stück unbekümmert, ob das Schicksal des Helden sich schon vollendet hat. Gewiß wird auch hin und wieder eine interessante Frage aufgeworfen, ein an sich bedeutsames „Problem" erörtert, indessen: Leben ist der Gegenstand der Kunst. Heißt das die Wirkung der Kunst verspüren, wenn wir mit einem Fragezeichen entlassen werden, wenn bestenfalls unser Nachdenken angeregt wird, wo unser Gefühl Nahrung suchte? Ist denn die Fähigkeit, aus Herzensgrund zu lachen oder zu weinen, unserem oberflächlichem Geschlecht gänzlich verloren gegangen?[28]) Auch Berg stellt Tendenz fest: „Für meine Behauptung, daß die moderne naturalistische Dichtung die Wandlung der Poesie zur entschlossenen Tendenz, eine Abwehr von der bisherigen ästhetischen Formel bedeutet — der Tatsache zum Trotz, daß ihre Schöpfer selbst vorgeben, eine tendenzlose Kunst zu üben —, für diese Behauptung stütze ich mich auf ein paar Momente, die freilich nicht auf der Oberfläche liegen."[29])

Keine Handlung.

Das eigentliche dramatische Element wird vermißt. Drama bedeutet und will Handlung; doch Handlung fehlt bei den Jüngsdeutschen.

---

[26]) L.V. Nr. 21 S. 280.
[27]) L.V. Nr. 5 S. 132.
[28]) L.V. Nr. 21 S. 36.
[29]) L.V. Nr. 5 S. 143 ff.

Auch hier wird Schiller als Vorbild hingestellt; manchmal scheint uns, als übertrieben Wolff und Hanstein diese Forderungen und verlangten Gryphiussche „Haupt- und Spektakelstücke" mit Kampf, Mord, Blutvergießen, obwohl im Laufe des 19. Jahrhunderts der Begriff der Handlung bürgerlicher geworden ist. Sie fordern außerordentliche Geschehnisse, die sich über den Durchschnitt erheben. Das vermissen sie am naturalistischen Drama. „Als dichterischer Stoff steht der Tod des größten Helden nicht höher als die Geburtswehen einer Kuh! Gut gebrüllt, Löwe! Das ist dann doch wenigstens ‚konsequent'. Ob es freilich auch nur naturalistisch ist? Vollzieht der ‚größte Held' wirklich keine bedeutsameren Handlungen als die Kuh? Wir fürchten, diese Kuh wird an der jüngsten deutschen Poesie als erschreckendes Wahrzeichen haften bleiben."[30]) Es herrscht das Fragment, die Imponderabilien; das liegt Wolff und seinem Kreise nicht, er will klare, eindeutige Situationen und Gefühle.

Kein Held.

Deshalb wirkt auch auf sie der Held des modernen Dramas nicht befriedigend, er ist ihnen nicht Held, sondern „Hauptperson". Sie verlangen den heroischen Menschen schlechthin, der keine Schwäche kennt, einen Menschen, der kraft seiner Stärke und seiner besonderen Eigenschaften alle anderen überragt. — „Wir haben in Loth keinen Helden, sondern einen schrullenhaften, pharisäischen Schwärmer vor uns"[31]) und a. a. O. „Das eigentliche ‚Moderne' an diesem Drama: Helden, deren Charaktere uns kein Interesse abgewinnen . . .!" (S. 136). „Es ist kaum zu sagen, mit welchem Maße von Verachtung man von dieser Jammergestalt Abschied nimmt."[32]) — „Als auflösende Kunst hat diese auch keine Handlung. Fehlt ihr doch der Held. Sie zeigt ihm in seiner Blöße und in seiner Nichtigkeit, denn sie ist gegen den modernen Menschen als Produkt der modernen Kultur feindlich gesinnt."[33]) „Das Schauspiel, jene Misch- und Mittelgattung von komischen und tragischen Elementen . . . Nicht mehr auf starkes Herausarbeiten von Helden geht diese im Grund schier demokratische Poesie aus: Der Einzelne verschwindet in der Masse. Da gibt es Figuren, aber keine Charaktere, Tendenzen, aber kein Rückgrat. Nicht mehr überragende, außergewöhnliche Menschen sucht die Muse des Schauspiels, im Gegenteil: den typischen Durchschnitt, das gewöhnliche Mittelmaß. Halbheit ist das gemeinsame Kennzeichen der Gattung, Kompromißstufe, Streben nach

[30]) L.V. Nr. 21 S. 35.
[31]) L.V. Nr. 18 S. 122 ff.
[32]) L.V. Nr. 14 S. 232.
[33]) L.V. Nr. 3 S. 130.

Ausgleich tritt an die Stelle des folgerichtigen Ausgleichs der Konflikte."[34]) Und a. a. O.: „Nicht mehr sehen wir Blut fließen, sondern Worte, der sogenannte blutige Ernst des Schauspiels ist recht eigentlich ein blutloser; bestenfalls entladen sich die Nerven. Gewiß, nicht jeder Durchschnittsmensch zieht die notwendigen Schlußfolgerungen aus seinen Handlungen; er wählt lieber ein ehrloses Leben als den Tod. Aber erregt denn auch jeder hausbackene Gesell unser Interesse und Mitgefühl, unsere Teilnahme an seinem Geschick? Nicht ohne Grund sprach man ehedem von dem Helden des Dramas; gegenüber den blutigen Rittern von der traurigen Gestalt schämt man sich denn doch dieses Namens, deshalb spricht man sehr nüchtern prosaisch von der ‚Hauptperson' des Schauspiels."[35])

Das Milieu.

Die Rolle, die das Milieu im neuen Drama spielt, wird gering eingeschätzt. Die gute Zeichnung wird festgestellt, doch selten kommt es vor, daß die schicksalhafte Bedeutung der Umgebung erkannt wird, der Grund ist wieder in der Reaktion auf Übertriebenheiten zu suchen. „Ihre höchste Kunst zeigt sie, wenn sie dies Gebild zurückbilden kann, zunächst bis zum Embryo, und zwar zum krankhaften infizierten Embryo. Was Wunder, daß sie bei der Darstellung des Mutterleibes (der modernen Gesellschaft) länger verweilt, als bei diesem Embryo selber? Daß sie mit so zäher Konsequenz das Vererbungsthema behandelt? Kann sie den modernen Menschen schlimmer kompromittieren, als indem sie zeigt, daß er schon im Keime nicht getaugt hat? Daß das alles schon von Vatern und Muttern herkommt? Ja, daß er sogar (und hier schwingt sie sich plötzlich über diesen modernen Menschen kühn hinweg) im Grunde ein bejammernswertes Geschöpf ist und eigentlich viel mehr Mitleid als Haß verdient?!"[36]) Im Gegensatz sagt Kirchner: „Das Schicksal dieser ganz zufällig handelnden Menschen ist kein typisches; es ist kein soziales Drama, sondern eine ganz gemeine Gesellschaft."[37]) — Andererseits wird aber festgestellt, daß das Milieu charakteristisch für diese Werke ist. Weil die ersten naturalistischen Dramen in unteren Schichten spielten und menschliches Elend zum Stoff hatten, wird hier der Naturalismus oft die Literatur des vierten Standes oder der rohen obszönen Stoffe genannt, man beurteilt ihn nach seinen Sujets.

---

[34]) L.V. Nr. 21 S. 35.
[35]) L.V. Nr. 21 S. 35.
[36]) L.V. Nr. 5 S. 130.
[37]) L.V. Nr. 18 S. 122 ff.

Auch die Ausdrucksweise im Drama ist für Kirchner und Wolff zu realistisch. Einmal fehlt ihnen der Monolog, und zum andern wenden sie sich aufs energischste gegen die Anwendung des Dialektes und der Alltagssprache. „Und die Sprache? Sie wimmelt von häßlichen Worten, die nicht einmal immer an rechter Stelle sind.“ [38]) „Zwar schreitet der Naturalismus bis zur rohen, ungeschliffenen Wiedergabe der Naturlaute vor ...“ [39]) und a. a. O. „Diesen selben Stil mit allen seinen Mätzchen nun auch im Drama zu verwenden, schien den trotzigen Neuerern offenbar nicht herausfordernd genug. — Sehen wir von der teils lächerlichen, teils anödenden Überbietung der angewendeten Mittel ab! Freudig aufatmend werden wir dann erkennen müssen, wie erfrischend eine dramatische Belebung und Konzentrierung auf den meist so breiten und sicheren deutschen Romanstil wirken können — vorausgesetzt, daß sie mit Mäßigung, Takt und künstlerischem Schliff herausgearbeitet würde“ (S. 80). Und a. a. O. „Gewiß hat der Naturalismus durch ähnliche Bestrebungen eine Vervollkommnung der Technik bewirkt. Aber gerade Hauptmann besitzt mehr als äußerliche Gaben. Nur wo die Menschendarstellung bis zur Charakterisierung der Stammesanlagen vertieft wird — wie bei Anzengruber —, können wir von einer Vertiefung unseres Dramas sprechen. Die bunte Mischung der bloßen Mundart führt weniger zu einer Vertiefung als zu einer Veräußerlichung der Charakterisierung“ (S. 95). Der Gebrauch von Mundarten scheint ihm nicht notwendig zur Erhöhung der Wahrscheinlichkeit; denn dann hätte Schiller am Ende doch Maria Stuart englisch und Wallenstein tschechisch reden lassen müssen. So ist denn sein Urteil über das naturalistische Drama folgendes: „Unerquickliche Öde, Leere und Breite, wo jene Klassiker unser Herz aufwühlen und erschüttern; widerliche Nörgeleien, wo die Klassiker gewaltige befreiende Taten und seelischen Schmelz entfalten, widerlich-liederliche Sprache, wo die reiche Kunst ihren Versen geradezu musikalischen Zauber einzuhauchen wußte.“ [40]) Und Kirchner: „Das eigentlich ‚Moderne‘ an diesem Drama: Helden, deren Charaktere uns kein Interesse abgewinnen, eine gewöhnliche Ausdrucksweise und die Vermeidung von Monologen wirkt abstoßend.“ [41])

---

[38]) L.V. Nr. 18 S. 122 ff.
[39]) L.V. Nr. 21 S. 122 ff.
[40]) LV. Nr. 21 S. 86.
[41]) L.V. Nr. 18 S. 134 ff.

Ibsen-Tolstoi.

Eine klare Ansicht darüber, wer zu den Naturalisten zu rechnen ist, herrscht hier nicht. Für Berg ist z. B. Ibsen ein naturalistischer Dramatiker mit Sudermann und Hauptmann zusammen, während die andern Ibsen und die Russen nicht dazu rechnen. „Dichter, die nie Naturalisten gewesen sind, wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionserneuerer Tolstoi ...“[42]) „Was haben sie (Tolstoi und Dostojewsky) gemein? Nichts, als die aus dem Wesen des russischen Volkes geborenen, von Gogol ausgebildeten, von Dostojewsky vertieften, vom gealterten Tolstoi wieder fortgeschleuderten Kunstmittel“, meint Maximilian Harden[43]), der als charakteristisch für den Naturalismus die Religion des Panphysismus empfindet („Naturalismus-Panphysismus im Gegensatz zum klassisch-romantischen Theismus und Pantheismus“ S. 170), und schließt mit der Betrachtung: „Sicherlich sind die zu Führern erkürten Geister miteinander verwandt. Nietzsches Verbrechertheorie berührt sich mit Dostojewskys ‚Raskolnikow‘; Ibsen trägt halb Feuerbach, halb Schopenhauer im Herzen, Tolstois ‚Kreuzersonate‘ gemahnt an die vom Nietzscheaner Strindberg mit besonderer Vorliebe geschilderten Lebens- und Herrschaftskämpfe zwischen Mann und Weib. Sie sind eben alle, gleichviel ob sie die altruistische Sklavenmoral oder die egoistische Herrenmoral bekennen, moderne Geister. Nur bringt man sie nicht alle unter den einen Hut des Naturalismus. Der paßt zu dem Meister Gottfried Keller oder dem Kreuzelschreiberdichter noch immer besser als zu dem Kreuzersonatenwächter oder dem Sänger der Messiade des Idioten.“[44])

Zola.

Zola gilt als Musterbeispiel für den Naturalismus. Kirchner nennt ihn den „Schmutzmaler“, der „farbenblind, nämlich für das Schöne“ ist (S. 73). Wolff macht Zola für alle Geschmacklosigkeiten der deutschen Naturalisten verantwortlich: Verwissenschaftlichung der Kunst, rohe, obszöne Stoffe, Photographie der Natur usw.

Nietzsche.

Auch Nietzsche wird in den Naturalismus hineingezogen (s. oben Maximilian Harden). Kirchner schreibt von seiner „Bestienphilosophie“, die „auf die Beförderung des Naturalismus von großem Einfluß sein

[42]) L.V. Nr. 14 S. 146 ff.
[43]) L.V. Nr. 15 S. 174.
[44]) L.V. Nr. 15 S. 175.

muß“ (S. 69), ohne zu überlegen, wie sehr das dem sozialen Geist und dem unheldischen Menschen des Naturalismus widerspricht. Auch Wolff sagt bei einer Kritik von Sudermanns „Heimat“: „Nun entdecken wir völlig des Dichters Herz, er ficht in Friedrich Nietzsches Reihen, um dessen halb genialische, halb verrückte Morallehre sich ganz Jung-Berlin — das unreife und junge — schart, im Augenblick, denn lange dauert keine Mode“ (s. S. 175). Der ungeheure Widerspruch von Nietzsches Herrenmoral und naturalistisch-sozialistischer Massenphilosophie wird hier gar nicht empfunden, sogar Julius Bab bringt später in seinem „Anhang zu Arnolds Geschichte des Dramas“ Nietzsche und Sozialismus in Zusammenhang.

Hauptmann.

Gerhart Hauptmann wird von diesen Kritikern fast durchweg abgelehnt. Richard Voß z. B. erscheint Kirchner „viel richtiger und gesünder“, und Wolff meint: „Wieviel Hoffnungen knüpften sich nicht an den Namen Richard Voß! Soziale Tagesfragen in menschliches Schicksal gekleidet, erschienen neu auf der Bühne. Zumal ließ der tragische Ausgang seiner Dramen hoffen, daß sich hier eine Kraft ankündigte, die den Mut der Konsequenz in sich trage und durch die Katastrophe breche, was sich eben nicht biegen lasse.“ [45]) Hauptmann, der einmal der „Modenaturalist“ genannt wird, verdankt seine Erfolge nicht dem Naturalismus. Eine gewisse Begabung wird ihm nicht abgesprochen, Kirchner gesteht ihm sogar zu, „der talentvollste Dramatiker der Moderne“ (S. 121) zu sein; doch die „Moderne“ an sich wird eben von ihm sehr gering eingeschätzt. „Wenige Jahre nach seinem Triumpf lassen ihn literarische Feinschmecker bereits fallen; ja es fehlt nicht an entschiedenen Demonstrationen wider ihn in der Absicht, gegen ihn, den ‚Kompromißler‘, einen unverfälschten ‚konsequenten‘ Naturalisten auszuspielen. Wenn man das Los dieses neuen Modenaturalisten Gerhart Hauptmann mit der ersten Aufnahme seines jüngstdeutschen Genossen vergleicht, tut man einen lehrreichen, tiefen Blick in das Proteusangesicht der Volksgunst. Geistig gelyncht wurden die Bahnbrecher der neuen Kunst wegen Verkündigung und Betätigung derselben und ähnlicher Grundsätze, wie sie wenige Jahre später Gerhart Hauptmann als Kennzeichen von ungewöhnlicher Befähigung und bahnweisender Originalität angerechnet wurden. Es ist wahr, nur wenige Deutsche reichen, was ihr Talent anbetrifft, an Hauptmann heran, aber was die Geschichtsschreibung bestreiten muß, ist, daß sich die Brüder

[45]) L.V. Nr. 21 S. 70.

Hart und Kirchbach oder — um im engsten Kreise der Schule zu verharren — Michael Georg Conrad, Bleibtreu und Holz zu Hauptmann wie die Nacht zum Tag verhalten. Im Gegenteil hat Hauptmann seinen Zusammenhang mit der naturalistischen Bewegung und insbesondere mit Arno Holz offen und nachdrücklich betont."[46]) Hauptmanns geistige Verwandtschaft mit Holz-Schlaf wird auch von Harden ausdrücklich festgestellt: „Unter der Flagge des Naturalismus segeln die Herren Hauptmann, Holz plus Schlaf und ihre blutlosen Geschwister dreist hinaus" (s. S. 165).

Hauptmann erscheint ihnen als ein Geschöpf Brahms, von der „Freien Bühne" lanciert. So schreibt Hanstein: „Aber freilich, die literarischen Machthaber von Berlin hatten sich nicht damit begnügt, Hauptmanns Eigenart anzuerkennen — denn darin hatten sie recht —, sondern sie hatten diese Eigenart Hauptmanns für die alleinseligmachende Norm für die Dichtkunst überhaupt hinzustellen versucht, und darin hatten sie schweres Unrecht."[47]) Und a. a. O. „Das ‚soziale Drama' war mit einem Schlage Trumpf geworden in der Reichshauptstadt. Es ist geradezu verwunderlich anzusehen, wie der Kriegslärm der ‚Freien Bühne' und der wirkliche Erfolg von Sudermanns ‚Ehre' alle, aber auch ausnahmslos alle Dramatiker — die alten wie die jungen — aus Dichtern in Kämpfer verwandelte" (S. 211).

Doch wenn Hauptmann sich einseitig auf den Naturalismus verlegt, wird er allmählich seinen ganzen Ruhm einbüßen: „Ein Blick auf dies Schema zeigt uns, daß Hauptmann sich nicht damit begnügte, von seinen Zeitgenossen als bedeutender Dichter anerkannt zu werden — nein, in seiner Einseitigkeit wollte er keine anderen Götter dulden neben sich und seiner Richtung. Dante ist ohne den Himmel, Schiller ohne Ideal nicht denkbar. Mit keckem Finger weist sie beide der Hauptmann der literarischen Revolution aus dem Lager der Dichtung. Wenn aber die Sieger anfangen, übermütig sich selbst zum Maßstabe der Beurteilung aller anderen zu machen, so beginnt ihr Thron zu wanken. Und so war auch die Alleinherrschaft des Naturalismus in dem Augenblicke, wo er ganz unbestritten das Zepter zu führen schien, plötzlich und mit einem Schlag zu Ende."[48]) Seine Erfolge verdankt er nicht dem Naturalismus. „Das Gute an dem Stücke: geschickter szenischer Aufbau und effektvolle Abschlüsse, gehört dem Dichter, das Schlechte dem Naturalismus" (Kirchner). „Das und nicht der Naturalismus hat hier gesiegt" (Hanstein S. 269).

---

[46]) L.V. Nr. 21 S. 78.
[47]) L.V. Nr. 14 S. 268.
[48]) L.V. Nr. 14 S. 274.

Über Hauptmanns erstes Drama „Vor Sonnenaufgang" herrscht allgemeines Entsetzen. „Abgesehen von dem nichtssagenden Titel bietet das Drama eines der schwärzesten Bilder sozialer Verwilderung. — Alles Abscheuliche, was sonst nur hier und da passiert, haben wir hier beisammen. Und die Sprache? Sie wimmelt von häßlichen Wörtern, die nicht einmal immer an rechter Stelle sind. Das Schicksal dieser ganz zufällig handelnden Menschen ist kein typisches; es ist kein soziales Drama, sondern eine ganz gemeine Gesellschaft; wir haben in Loth keinen Helden, sondern einen schrullenhaften pharisäischen Schwärmer vor uns."[49]) Auch Wolff stellt fest, daß „Vor Sonnenaufgang" nur im Schmutze wühlt, und daß Loth nur ein Phrasenheld ist. Das „Friedensfest" ist ein „Colportagestück"[50]). Zu Hauptmanns weiteren Werken äußert sich Kirchner: „Die furchtbare Verheerung, welche der Alkohol anrichtet, hat Hauptmann in noch drei Dramen behandelt" (S. 128). Über den „Collegen Crampton" urteilt er: „Wir kennen wenige Dichtungen, die so abstoßend auf uns gewirkt haben wie dieses Drama" (S. 131). Hauptmann ist also beinahe für ihn der „Alkoholdichter", dessen Werke nur die eine Tendenz haben, gegen das Trinken zu predigen. Wenn er sich mit menschlichen Problemen beschäftigt, so erweckt er mehr Sympathien. Bei den „Einsamen Menschen", so meint Kirchner, stecke sich Hauptmann ein höheres Ziel, „denn hier verknüpft er mit einer oft behandelten Liebesgeschichte eine Seite der sozialen Frage aus den höheren Schichten der Gesellschaft". Kirchner scheint sich hier ein wenig nach dem Schema zu richten: je höher die Gesellschaftsschicht, desto höher das Ziel! Oder Hanstein schreibt vom „Collegen Crampton": „Sah man doch in jenen zweien (den Brüdern Strähler) zum ersten Male seit langer Zeit wieder ‚gute Menschen' mit einer sonnigen Weltanschauung auf der Bühne. — Das und nicht der Naturalismus hat hier gesiegt."[51]) Auch Leo Berg empfindet Hauptmanns Dramen als fremd. Er zieht Parallelen zwischen Ibsen, Sudermann und Hauptmann in bezug auf das bürgerliche Drama. Vor Hauptmann hegt er eine leise Scheu; seine Stoffe sind ihm fremd; denn die Hauptmannschen Dramen spielen häufig nicht mehr in bürgerlichen Kreisen. „Hauptmann gehört schon einem neuen Geschlechte an. Er wurzelt tiefer im Volk. Er kennt nicht den tiefen unausrottbaren Haß des auf sich selbst Gehetzten. Er hat das Hastende, Stürmende, Beunruhigende und Unklare einer neuen ausgeschiedenen Welt. Er steht lange außerhalb des bürgerlichen Bannkreises" (Zwischen zwei Jahrhunderten S. 206).

[49]) L.V. Nr. 18 S. 122 ff.
[50]) L.V. Nr. 18 S. 129.
[51]) L.V. Nr. 14 S. 269.

Als Gegner Hauptmanns und der „Freien Bühne" neigen diese Kritiker natürlich von Anfang an zu Sudermann, der ja von Hauptmanns Feinden in gewisser Weise als sein Gegenkandidat aufgestellt wurde Wenn sie ihn auch zum Teil wegen seiner Zugehörigkeit zum Naturalismus verwerfen, so gestehen sie ihm doch zum mindesten feine Züge zu, die ihn über den Naturalismus hinausheben. Kirchner nennt ihn den „begabtesten Vertreter Gründeutschlands" (S. 175), der als Dramatiker Naturalist, als Epiker Idealist sei. Hanstein beruft sich sogar einmal auf eine günstige Kritik von Sudermanns Parteigänger: Otto Neumann-Hofer[52]). Er nimmt für Sudermann gegen die „Freie Bühne" Partei: „Die gehässigste Kritik aber übte die ‚Freie Bühne'. — Schlenther verglich Sudermann dort ohne weiteres mit der berühmten Backfischschriftstellerin, mit der Marlitt."[53]) „Soviel aber konnte der vorurteilsfreie Beurteiler erkennen: Sudermann hatte sich einen gewaltigen Vorwurf gewählt und hatte ehrlich darnach gerungen, über das Maß seiner ‚Ehre' hinauszuwachsen. Auch in sittlicher Hinsicht hatte er seinen Standpunkt auf einer höheren Warte eingenommen." — Er würdigt Sudermanns Eigenschaften: „Und das ist eben das Stückchen Genie in Sudermann: daß er den offnen Blick hat für solche Gegensätze des Lebens."[54])

Auch Wolff schätzt Sudermann, ohne sich damit mit dem Naturalismus auszusöhnen. „Eine neue Wendung schien das deutsche soziale Drama mit dem Auftreten Hermann Sudermanns zu nehmen. Wie oft hat nun schon der Schein die Tageskritik genarrt. Beides, das Salzwie das Sumpfwasser, war Speise für den Gaumen des fin-de-siècle-Geschlechts. Dazu gesellt sich eine stellenweise verblüffende Lebenswahrheit, die freilich in Einzelheiten stecken blieb und in der Führung des Hauptproblems weniger der tragischen Nötigung als dem Geschmack huldigte. Diese Geschicklichkeit, mit dem modischen Naturalismus zu kokettieren, ohne die schwachen Seelchen zu verletzen, konnte unmöglich eine starke Augenblickswirkung verfehlen. Der Fortschritt an Geist und Beobachtung tritt besonders vorteilhaft in dem ersten Drama hervor, das von Sudermann auf die Bühne gelangte."[55]) Berg liebt Sudermann mehr als Hauptmann und Ibsen. Sudermann ist ihm der Sympathischste, weil er „in dem Kampfe gegen diese bestehende und heute allen unbequeme Welt derjenige ist, der noch das wärmste Herz für

---

[52]) Berliner Tageblatt 7. März 1892 Nr. 121.
[53]) L.V. Nr. 14 S. 220.
[54]) L.V. Nr. 14 S. 220.
[55]) L.V. Nr. 21 S. 927.

die alte Welt hat. Er ist vielleicht der am wenigsten revolutionäre, aber seine Worte schmecken deshalb nicht weniger bitter" (Zwischen zwei Jahrhunderten S. 204, Sudermann und das bürgerliche Schauspiel, 1891). Mit Sudermanns Wohltemperiertheit kann sich Berg eher befreunden als mit Ibsens Wahrheitsfanatismus: „Sudermann steht also bereits weder außerhalb des Lebens der alten bürgerlichen Gesellschaft wie Hauptmann, noch sucht er sie zu unterwühlen wie Ibsen. Und gleichwohl ist er nicht ihr Verteidiger. Er ist gegen sie in ihrer heutigen Gestalt wie jene beiden, er heißt sie nicht gut, er kennt ihre Schwächen wie nur Einer, und er ist kein leichtgläubiger Optimist. Er ist vom Zuge der Zeit erfaßt, ohne sich von ihr hinreißen zu lassen. Er bedeutet einen mächtigen Fortschritt gegenüber dem, was bisher obenauf gewesen; er ist gemäßigt gegenüber den modernen Stürmern und darin eben beruht sein Erfolg."[56])

b) Die Parteigänger des Naturalismus.

Für Otto Brahm und seinen Kreis sind zwei Sätze charakteristisch, die im Programm für die Zeitschrift „Freie Bühne" enthalten sind: „Die moderne Kunst, wo sie ihre lebensvollsten Triebe ansetzt, hat auf dem Boden des Naturalismus Wurzel geschlagen", und: „Auch ich halte den Naturalismus nicht für das letzte Wort der Kunst, einmal, weil ich überhaupt an kein letztes Wort der modernen Kunst glaube ..." Diese zwei Sätze kennzeichnen die Stellungnahme dieser Gruppe. Sie hält im Augenblick den Naturalismus für die einzig gegebene Kunst und tritt deshalb mit ganzer Kraft für ihn ein; sie legt sich aber andrerseits nicht auf ihn fest, da sie zu stark mit der Bühne verbunden ist, um dem Publikum nicht die gewünschten Konzessionen zu machen.

Der Naturalismus ist zeitlos.

Der Naturalismus ist als solcher diesen Kritikern auch keine spezielle „Kunstrichtung", die sich in besonderen Einzelheiten ausprägt, er ist ihnen mehr eine Art zu dichten. So meint Paul Schlenther: „Der sogenannte Naturalismus steht wie jede andere Dichtungsform immer bereit und braucht nur von der richtigen Dichterhand aus dem Arsenal gezogen werden, wenn man ihn braucht. Man braucht ihn, wenn man im Nächsten das Höchste, im Gemeinsten das Reinste, im Niedrigsten

[56]) L.V. Nr. 5 S. 206.

das Tiefste finden will." Eine Gesamtformulierung für den Naturalismus gibt es nicht; er muß in jeder guten Dichtung zu spüren sein. „Hieraus erkennt man, daß unter Naturalismus die Grundlage alles dichterischen Gestaltens zu erkennen ist." [57]) Außerdem nennt ihn Kerr „das wichtigste Menschenbad aller Kunst" [58]). „Naturalismus ist kein besonderes Dichtungsgebiet, vielmehr aller etwas dramatischen Dichtung Gemeinsames. Die von uns als ‚schön' empfundenen Wirkungen sind fast immer lyrisch. Die Lyrik ergibt sich erst an einem Punkte der Handlung; die Gestalten dieser Handlung müssen naturalistisch geschaffen sein; auch wenn die Handlung phantastisch wäre. Und das Ergreifende hat um so stärker macht, je naturalistischer, je menschennäher, je erdenvoller sie sind — auch mit Flügeln." [59])

So wäre für diese Gruppe der Naturalismus eigentlich ein zeitloser Begriff, gewissermaßen eine Schattierung, und sie dürften diesen Ausdruck für eine besondere Kunstrichtung nicht in Anspruch nehmen. Wenn aber auch hier dennoch von einer spezifisch naturalistischen Kunst und spezifisch naturalistischen Schriftstellerei die Rede ist, so ist das inkonsequent, wenn auch nicht verwunderlich; denn dem Geist der Zeit wird Rechnung getragen, um sich in den Kritiken verständlich zu machen, und der Begriff „Naturalismus" wird auch hier für die Dichtung um 1890 verwandt.

Naturwissenschaftliche Grundlage.

Der Naturalismus mußte kommen; seine Entstehung ist natürlich und aus der ganzen Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts abzuleiten. Durch die naturwissenschaftlichen Entdeckungen wurde das Weltbild verändert. „Der biblische Mensch, der Schicksals- und Gottmensch im alten Sinne, war ganz in der Stille zusammengebrochen. — Die Naturforschung hatte einen neuen Menschen auf den Plan gesetzt. Sie hatte dem alten Menschenkoloß von so viel Jahrtausenden die Füße abgeschlagen und den Kopf. — Auf der wirklichen Weltbühne spielte jetzt ein ganz anderes Stück, der Mensch heraufwandernd aus der Natur. — Das ist der Mensch, der sich aus dem Bestialischen in tausend Gefahren heraufkämpft bis zum Kulturwesen, allein ohne Offenbarung. Er lernt gut und böse nicht als braver Schüler von einer Schiefertafel mit Moralgesetzen, sondern gut ist, was sanft tut im Leben, böse, was haut. Von da zimmert er sich seinen Moralkodex bis herauf zu den

[57]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 118.
[58]) L.V. Nr. 17 Bd. 5 S. 513.
[59]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 117.

Lehren der Bergpredigt. Immer aber ist es der alte Sohn der Affenwälder von ehedem. Im Mutterleibe wiederholt jeder Einzelne noch einmal körperlich die alte bestialische Tierheit als Embryo — bis heute. Für jeden Einzelnen sind an jedem Tage seines Lebens gut und böse wieder Dinge, die neu erobert werden sollen, die ewig mit den Verhältnissen das Antlitz wechseln. Alles fließt in jedem Moment, und es fließt aus dem Blick sofort in alle Zukunftsfernen hinaus. Der Einzelne stirbt heute noch genau so, wie der Affe und der Ichtyosaurus vor Millionen Jahren, er zerstiebt in Atome (sagt das neunzehnte Jahrhundert) — wohin? Ins Unbekannte. Die Menschheit aber rauscht weiter auf ihren Planeten. Wohin? — Ins gleichermaßen Unbekannte! Vielleicht zerplatzt, verpufft der Planet einmal wie eine Rakete. Aber der Stoff, die Kraft kennen kein Ende. Nach der Entwicklungsphase dieser Welt — eine neue. Ein Schauspiel ad infinitum, in ewiger Relativität, wie beim Vorhang des Absoluten."[60]) Das neue Weltbild hat einen Fehler dem alten gegenüber; es ist nicht absolut und vollkommen und hat einen fragmentarischen Zug. Dieses Fragmentarische verstärkt sich im Einzelmenschen: „Zwischen Geburt und Tod aber in diesem Leben jetzt: Der Einzelne immerfort nur ein Stein in einem ungeheuren Brettspiel. Nicht in einem bloß. In hunderten zugleich. Über ihn hinaus greifen unausgesetzt größere Zusammenhänge, die zwar mit Individuen arbeiten, aber stets tausende im Spiel haben und tausende von Generationen dabei nacheinander. Wirtschaftliche, soziale Brettspiele, nationale, politische, tausend und tausend Drohungen, Auswicklungen, Anläufe des kolossalen Ungetüms Menschheit. Und in diese Kelter der Einzelnen hinabgeworfen, vermengt, ausgequetscht, verflüchtigt, ohne Blick über den Rand, ohne Idee, was er soll und was es mit ihm soll. So sieht das Jahrhundert Welt und Mensch!"[61]) Das ist die Grundlage der neuen Dichtung. Auch Politik und Sozialwissenschaft trugen dazu bei, einen realistischen Unterbau zu schaffen: „Bismarcks Realpolitik, die soziale Forderung des Proletariats, der induktive detaillierende Grundzug moderner wissenschaftlicher Forschung, die Lehre von der Entwicklung aller Dinge, die gesteigerte Wertschätzung statischen Materials, die großen Schöpfungen ausländischer Wirklichkeits- und Seelengründer, das alles wirkte zusammen, um auch in der deutschen Literatur die Notwendigkeit der realistischen Darstellungsweise zur Geltung zu bringen. Bei dieser Realität im ganzen Leben und in der Zeit mußte auch in der Literatur die Realität zum Vorschein kommen."[62]) Wenn

---

[60]) L.V. Nr. 7 S. 108.
[61]) L.V. Nr. 7, s. o.
[62]) L.V. Nr. 19 S. 40.

ein Dichter mit dem Geist der Zeit vertraut war, so mußte er jetzt naturalistisch dichten. „Wer die Technik der Gegenwart beobachten kann, kann auch gestalten, wer aber beobachtet, wird im modernen Leben geradezu selbstverständlich auf eine gewisse freie hochstehende Weltanschauung getrieben. Sobald die Weltanschauung aber einmal eine gewisse Höhe erreicht hat, beginnt im Bunde mit der feinrealistischen Technik das Gebiet der Wahrscheinlichkeit für ein ganz großes Kunstwerk.“ [63])

Glied einer Naturentwicklung.

Die Entwicklung der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts lenkte folgerichtig auf den Naturalismus hin. Von Goethe über die Jungdeutschen und den Kellerschen Realismus ist die Steigerung der Realität deutlich festzustellen. Der Naturalismus ist nur ein Glied und vielleicht eines der letzten in einer Kette und ist mit tausend Banden mit der deutschen Vergangenheit verknüpft. „In diesem Sinne gibt es keinen einzigen entwicklungstüchtigen Dichter der gesamten Vergangenheit, der nicht einen ganz bestimmten Fortschritt auch im ‚Naturalismus‘ bedeutete und der ihn nicht auch bedeuten wollte. — Zunächst die zeitliche Phase bloß einer uralten dichterischen Bahn. Solange die Menschheit um Dichtung ringt — also man kann ungefähr sagen: solange sie existiert —, hat sie in dieser Dichtung um ein immer schärferes Sehen und eine immer schärfere Wiedergabe des Gesehenen gerungen. Es ist ein langsamer steter Fortschrittsprozeß des gesamten Menschengeistes, der sich hier offenbart.“ [64]) „Zwei Drittel,“ sagte ich, gingen allgemein in die Rubrik Wiederkunst, und zwar fortgeschrittene Kunst damals ein.“ [65]) Kerr stellt Beziehungen zu Hebbel fest, und auch Schlenther schreibt von Hauptmann: „Wie Anzengruber übte auch er eine mundartliche Sprache. Wie Ludwig schildert auch er den Niedergang einer ländlichen Familie. Wie Hebbel zeigt auch er das tragische Schicksal eines verratenen Weibes aus dem Volke. Und doch hat ihn keiner seiner Vorgänger beeinflußt.“ [66])

Einfluß des Auslandes.

Doch Brahm und sein Kreis betonen neben der Verankerung mit der deutschen Vergangenheit den Einfluß des Auslandes aufs stärkste.

---

[63]) L.V. Nr. 12, 4. Jahrg., W. Bölsche, Dämmerung v. Ernst Rosmer.
[64]) L.V. Nr. 7 S. 103.
[65]) L.V. Nr. 7 S. 105.
[66]) L.V. Nr. 19 S. 50.

Das Ausland hat den deutschen Naturalisten den ersten Anstoß gegeben. „Auch der Naturalismus ist nicht auf deutschem Boden gewachsen — eine gemeinsame europäische Erscheinung. — Wir blicken nicht auf ein halbes Jahrhundert naturalistischer Literatur zurück, wie die Franzosen, die von Balzac über Flaubert zu Zola gelangt sind; wir stehen vielmehr erst im Beginnen einer Entwicklung, die sich nur nach eigenen Gesetzen ausleben muß, und die sich die Stichworte fremder Zungen nicht holen will.“ [67]) Das germanische Drama hat in Ibsen seinen Ahnherrn gefunden. — „Das germanische Charakterdrama. Und von einer stammverwandten Nation kam solcher Entwicklung Hilfe und Anstoß: Henrik Ibsens vorbildliches Schaffen löst dem jungen Deutschen die Zunge.“ [68]) Auch Kerr nennt Ibsen den Ahnherrn des deutschen modernen Dramas. (Ibsen s. u.)

Ausländerei?

Trotzdem hier der Zusammenhang mit dem Ausland außerordentlich stark betont wird, so wehren sich Brahm und sein Kreis doch energisch gegen den Vorwurf der „Ausländerei“, der ihnen von Wolff und Kirchner gemacht wird. „Wie schwach die sachlichen Gründe sind, die man gegen das erfreulich anwachsende allgemeine Interesse für Ibsen anzuführen hat, zeigt der Umstand, daß man jetzt mit Vorliebe den ‚nationalen‘ Standpunkt gegen diesen ‚Ausländer‘ geltend macht: und dieselben Leute, welche die Vorherrschaft der Franzosen so lange ruhig geduldet haben, verweigern nun, in plötzlich aufwallender politischer Entrüstung dem norwegischen Dichter die Gastfreundschaft der deutschen Bühne.“ [69]) Und Bölsche begründet den ausländischen Einfluß folgendermaßen: „Bisher kamen die Vorboten des neuen Tages für das realistische Drama fast nur aus dem Auslande zu uns. Ernste, reife, zum Teil bereits alternde Männer standen dahinter, wie Tolstoi, wie Ibsen, von denen jeder auf mehr oder minder verwickelter Lebensbahn für sich sein Opfer gebracht, seine Ideen sich langsam und schwer ausgebildet hatte. In der älteren Generation unserer lebenden deutschen Poeten hat sich streng genommen kein einziger, weder im Roman noch Drama, selbständig zu jenem Programm des Realismus emporgekämpft — ein seltsames Zeichen, das die Literaturgeschichte der Zukunft nicht eben mit goldenen Lettern in ihr Buch eintragen wird. Es ist Zeit, daß auch bei uns sich die Dinge wenden. Das Geschrei grüner Jugend hilft nichts, wir brauchen Taten.“ [70])

[67]) L.V. Nr. 12, 15. April 1891, Brahm.
[68]) L.V. Nr. 12, 25. März 1891, Brahm.
[69]) Brahm, Frankfurter Zeitung 9. März 1887.
[70]) L.V. Nr. 7.

Niedere Wirklichkeit und höhere Wahrheit.

Das naturalistische Drama hat einen Hauptvorzug: Wahrscheinlichkeit. Diese Wahrscheinlichkeit schließt jedoch keinesfalls höhere Gesichtspunkte aus, die ihm seine Gegner absprechen. Das naturalistische Drama will nicht bloße nüchterne Alltäglichkeit. Seine Wirklichkeit ist nicht nur niedere Wahrheit. „Im historischen Drama ist der konsequente Realismus nichts anderes als historische Treue, und wenn man gegenüber modernen Naturalisten zwischen niederer Wirklichkeit und höherer Wahrheit einen Unterschied zu machen beliebte, so hat Hauptmann hier bewiesen, daß dieser Unterschied nicht stofflich, sondern formal zu verstehen ist. Die niedere Wirklichkeit beschränkt sich auf das, was wirklich geschehen ist, auf die zufällige Tatsächlichkeit. Die höhere Wahrheit aber greift in die weite Fülle von Möglichkeiten hinein und stellt sich nur die prüfende Frage, ob dieses oder das so und so hätte geschehen können. Die exakte pragmatische Geschichtsforschung muß sich in diesem Sinne mit der niedrigen Wirklichkeit begnügen. Den Dichter hindert sein konsequenter Naturalismus nicht, in jenem Sinne die höhere Wahrheit zu suchen.“ [71])

Keine Roheit.

Gegen den Vorwurf der Roheit im naturalistischen Drama wendet sich ebenfalls Bölsche: „Wunderbar, wie das Rohe, das doch eine Dichtung dieser Art nicht ganz entbehren kann, das die Ehrlichkeit gebieterisch fordert, wie dieses Rohe gemildert, abgedämpft, erträglich gemacht wird durch diese Dialektworte, ohne daß es doch seine koloristische Bedeutung einbüßte. Das Schwelgen im Rohen ist übrigens Hauptmanns Schwäche nicht. Der trunkene Vater erscheint in dem Stück mehr wie ein Ungetüm hinter einem Gitter, das zwar jeden Augenblick ausbrechen kann, aber durchweg doch der eigentlichen Handlung fern bleibt. Die dämonische Wucht der Zolaschen Schilderungen wird damit allerdings niemals erreicht, aber dafür etwas beigesteuert zur Möglichkeit einer Bühnenaufführung.“ [72])

Auch Otto Brahm verteidigt den Naturalismus gegen eine Identifizierung mit roher Stoffwahl bei Gelegenheit einer Besprechung der „Einsamen Menschen“. Diese stießen das Allerweltspublikum nicht so ab wie „Vor Sonnenaufgang“; der Stoff war nicht mehr so drastisch, und so meinten viele, Hauptmann habe sich von einem „konsequenten“ zu einem „gereinigten“ Naturalisten bekehrt. „Die Zeiten ändern sich

[71]) L.V. Nr. 19 S. 135 ff.
[72]) L.V. Nr. 7 S. 97.

und wir mit ihnen; will man den Lobsprüchen der widerspenstig Bekehrten glauben, so hätten freilich nicht sie, sondern Hauptmann seinen Tag von Damaskus erlebt, darum lassen den ‚gereinigten' Naturalismus der ‚Einsamen Menschen' auch diejenigen gelten, welche vor den Verwegenheiten des ‚Sonnenaufgangs' erschrocken zurückschauderten. Am Rohmaterial der Dichtung klebend, jetzt wie damals, glauben sie eine Konzession des Autors zu sehen, wo nur freie Anpassung waltet an dem so wechselnden Gehalt des Werkes; war Hauptmann das eine Mal, nach der Meinung jener Leute, genau so ‚unanständig', wie der Stoff es forderte, so legte er sich das andere Mal keinen Zwang auf, genau so anständig zu werden, wie nur die Sache es will, allein in der Form bleibt er der nämliche, hier wie dort, und darum sind für uns, die wir den Naturalismus mehr im künstlerischen Ausdruck sehen als in der ungenierten Stoffwahl, die ‚Einsamen Menschen' so gut ein Werk der Kunst wie ‚Sonnenaufgang' und ‚Friedensfest'. Nicht von Bühne und Kulisse, sondern vom Leben, nicht von theatralischen Handwerksregeln, sondern von der Natur geht der Dichter aus, das ist das Gemeinsame seiner Schöpfungen, welches sie abhebt von allen auf unseren öffentlichen Bühnen erschienenen Werken moderner Dichter, das ist ihr Bestes und ihr Tiefstes, ihr Gewolltes und Erreichtes, ihr Problematisches und ihr Neues."[73])

Das naturalistische Drama.

Das moderne Schicksalsdrama.

Entgegen der Behauptung Kirchners und Wolffs, die dem naturalistischen Drama alle Erhabenheit absprechen, stellen Brahm und Bölsche auch hier eine Manifestierung des Zeitgeistes fest. Das moderne Drama sei die Schicksalstragödie des 19. Jahrhunderts. Das Schicksal tue sich hier jedoch nicht als Fluch der Götter kund wie im antiken Drama oder wie in der Schicksalstragödie Müllners und Grillparzers. Das Schicksal sei hier das Milieu, das sich oft dem Einzelnen auch als Fluch offenbart. Es könnte auch die Not eines ganzen Standes, eines ganzen Volkes sein, die dargestellt wird. Paul Schlenther schreibt von den „Webern": „Man könnte sie dafür ein Schicksalsdrama nennen. Nicht ein romantisches, sondern ein modernes Schicksalsdrama. Dieses Schicksal schreibt nicht aus höherer gespenstischer Willkür dem Einzelnen seine unabänderliche Bahn vor, sondern es bändigt und bricht mit Naturgewalt die freie Willenskraft einer Gesamtheit. Durch diese

[73]) L.V. Nr. 12, 25. März 1891.

Gesamtheit geht vielgestaltig und wandelbar ein geisthafter tragischer Held, als seien alle diese spitzen, abgemagerten Weberprofile mit dem Blick auf ihre gemeinsame Not nach ein und demselben Ziel gerichtet; als würfen sie auf das Land ihres Jammers gemeinsam einen einzigen Riesenschatten, das große Profil des Webertypus.“ [74])

Brahm vergleicht die Ibsenschen Dramen sogar mit Shakespeare: „Andere Menschen stellten einem Shakespeare sich dar, andere Probleme dem Dichter des neunzehnten Jahrhunderts; aber auch Henrik Ibsen, nach seiner Weise, greift aus nach den höchsten Wirkungen der dramatischen Kunst und, den Unterschied der Zeiten recht erfaßt, dürfen wir eine wahrhaft Shakespearesche Konzeption nennen, was in ‚Rosmersholm‘ Gestalt gewonnen hat und Bühnenleben.“ [75]) Bei aller Objektivität fehlt auch dem naturalistischen Drama die Ethik nicht; das will Wilhelm Bölsche beweisen: „In der Person des Autors dagegen, die im Banne irgendeiner Idee erst diese Figuren geschaffen und zusammen geführt hat, gehört jene Entscheidung vor ein im Wesentlichen ethisches Forum. Diese Dinge darf man nicht durcheinander werfen. Es gibt keine irgendwie bedeutende Dichtung, auch keine noch so realistische, die nicht in letzter Instanz einem ethischen Moment entspränge, gerade Zola, Ibsen, Tolstoi sind die besten Beispiele, die man nur verlangen kann, und keine den Realismus verteidigende Ästhetik wird ohne weiteres an diesen Dingen rütteln können. Jede, auch die dümmste und unscheinbarste Tatsache des menschlichen Lebens hat eine ‚Moral‘; der Dichter, dessen Höchstes es gerade aus der Theorie des Realismus heraus ist, seine gestalteten Sachen mit der vollen Wucht wirklicher Tatsachen vorzuführen, unterliegt, er mag wollen oder nicht, jenem Gesetz, und weil man weiß, daß er das Ganze seines Werkes im voraus berechnet und als solches gewollt hat, so wird auch er, der realistische Dichter, der sich vielleicht aufs lebhafteste sträubt, irgendwie auf Tendenzen geprüft zu werden, schließlich doch mehr oder minder für die Moral verantwortlich gemacht werden müssen, die sich aus der entscheidenden Tatsache seines Stückes, der Lösung, ergibt.“ [76])

Das naturalistische Drama im Sinne Lessings.

Dem naturalistischen Drama wird Mangel an Handlung und an Helden vorgeworfen; es sei dadurch undramatisch. Doch das moderne Drama ist nur ein Ausdruck der Zeit, das ganze Weltbild ist unvoll-

---

[74]) L.V. Nr. 19 S. 86 ff.
[75]) Nation 14. Nov. 1889 (L.V. Nr. 9).
[76]) L.V. Nr. 7 S. 92 ff.

kommen, subtiler geworden, ohne laute Konflikte. Auf das Milieu wird gesteigerter Wert gelegt. So wird von Gegnern des Naturalismus behauptet, die moderne Tragödie sei undramatisch. „Mag auch das Streben, ein treustes Abbild der Natur zu geben, das Ringen um das Wort und den Ausdruck den Dichter zuweilen in Manier führen, mag auch der Wunsch, das Letzte im Menschen auszuschöpfen, ein stärkeres Verweilen im Detail wirken, als das Vorwärtseilen des Dramas gestattet ...“ [77]) Doch dieser Vorwurf ist gering; im Gegenteil bringt das moderne Drama sogar eine Handlung im Sinne Lessings: „Handlung nennt Lessing eine ‚Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen‘. Zur Handlung genügt für Lessing nicht e i n e Veränderung, genügen nicht mehrere Veränderungen, die n e b e n einander, sondern bloß solche, die a u f einander folgen. Wer von dieser Doktrin aus die beiden Familienkatastrophen Hauptmanns durchnimmt, wird finden, daß sie der Lessingschen Forderung entsprechen und im Sinne des großen Kritikers eine Handlung haben.“ [78]) Ja, es schadet dem Naturalismus nach Ansicht eines seiner Freunde sogar, wenn seine Dramen lärmende Konflikte und brutale Abschlüsse haben, wie sie in der einstigen Tragödie zu finden sind: das paßt nicht in seinen Stil! Seine Schlüsse müssen unvollkommen sein. Das Leben beantwortet auch nicht alle Fragen, löst nicht alle Rätsel, so kann am Ende des neuen Dramas auch ein „Warum?“ oder „Was nun?“ stehen. „Das naturalistische Drama weiß am Ende mit seinen Konflikten, seinen Personen verzweifelt wenig anzufangen. — Es hat selten, vielleicht nie, eine Epoche unzweideutig starker dramatischer Kunst mit so schlechten Abschlüssen sich beholfen, wie die naturalistische des neunzehnten Jahrhunderts, gleich ‚Vor Sonnenaufgang‘, dieses liebe Pionierstück, das in der deutschen Kunst einen Einschnitt, eine Marke bezeichnet auf immerdar, tat es da zuvor. Und dann ging es gleichmäßig weiter. Dolche und Flintenkugel, der Schuß eines Rappeligen, die verirrte Kugel einer Revolte, die Pistole eines Gelehrten in einem Liebeskonflikt — immer diese Schießerei und Morderei mit dem Ruf: ‚Vorhang, falle, ich weiß nichts mehr‘, — der Sargdeckel drauf, — der Rest ist Schweigen. Fragment! Fragment!“ [79])

Der neue Heldenbegriff.

Der Heldenbegriff im Drama hat sich naturgemäß geändert, da sich die ganze Erkenntnis des Menschen durch die Darwinschen Fest-

[77]) L.V. Nr. 12, 4. Juni 1890, Brahm.
[78]) L.V. Nr. 19 S. 79.
[79]) L.V. Nr. 7 S. 112.

stellungen geändert hat; Moritz Heimann spricht einmal davon, daß er sich nicht mehr bis Florenz, sondern bis Nürnberg erstrecke, und daß das tausendjährige Heidentum nunmehr ein Ende habe. „In diesem Rampenlicht, das bis ins Herz leuchtete, erschien der neue Mensch zum ersten Male wirklich ganz so fragmentarisch wie er war. — Der Mensch nicht frisch und jung aus eines Schöpfers Küche hingesetzt unter einen Paradiesbaum, daß er sich nun seinen Sündenapfel wähle oder seine Tugendreine wahre. Wie hübsch hatte sich mit dieser Voraussetzung ein Drama inszenieren lassen. Alle Personen kamen jungfräulich intakt, ein unbeschriebenes Blatt aus der Maschine. Dann verteilte das Drama selbst die Rollen. Der wurde Sünder, der Engel. Jetzt kroch der Mensch aus einem unendlich sich verlierenden Pfuhl uralter Entwicklungen. Vererbung, Ahnensünde, Gehirnveranlagung, Gespenster, hageldicht wie Sand am Meer, hingen an ihnen gleich zähen Algenstrünken, die er auftauchend mitschleppe.“ [80]) Trotz seiner Schwäche und Unvollkommenheit soll der Held des naturalistischen Dramas kein Durchschnittsmensch sein, und die Geburt einer Kuh wird seinem Tod nicht gleich gestellt. Auch der Naturalismus trifft in seinem Helden Auswahl. Denn „unter Hunderten ist immer einer, der daran glauben muß, der die Schlußfolgerungen seines Schicksals zieht. Das ist dann, so individuell und besonders sich auch dieses Schicksal gestalten mag, der typische Fall, der von dem statuierten Exempel, die große einzige, die dichterische Eins, welche all die Zufallsnullen der Wirklichkeit hinter sich her führt und ihnen erst den hohen Nennwert gibt. Auch der sogenannte Naturalismus, sofern er poetische Rechte besaß, mußte über die Nullen fort auf die große Eins losgehen“ [81]).

So interessant dieser neue Typ auch ist, so geht ihm doch gänzlich das Heldische ab. Dieses Empfinden fehlt dieser Gruppe überhaupt. Alfred Kerr bekennt sich sogar einmal zu der Umkehrung des Spruches: „Lieber tot als Sklav!“ nämlich zu: „Lieber Sklav als tot!“ So wird diese Gruppe ein Mithelfer des Pazifismus; sie kehrt sich bewußt ab von einem germanischen Heldentypus, den uns die Neuzeit wohl am stärksten im „Siegfried“ Richard Wagners verkörpert.

Die Sprache.

Auch der Dialekt trägt zur Wahrscheinlichkeit bei. Die Empfindungen für eine situationsgemäße Sprache sind im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts immer subtiler geworden und haben im Naturalis-

[80]) L.V. Nr. 7 S. 112.
[81]) L.V. Nr. 19 S. 76.

mus ihren Höhepunkt gefunden, daher auch die Räusper- und Hustlaute und verschiedenen Interjektionen! „Und der Dichter wagt allerlei, das so, wie die Dinge nun einmal liegen, wirklich eine kühne Tat zu nennen ist, obwohl jede anständige realistische Theorie es längst als etwas Selbstverständliches gefordert hat: er läßt seine Bauern im Dialekt reden, läßt sie reden in allen ihren wunderlichen Wendungen, die ihnen die Mehrzahl unserer jämmerlichen Dorfgeschichten so jämmerlich schlecht nur nachgestammelt hatte.“ [82])

Technische Änderungen.

Andere Umwandlungen im modernen Drama sind kleinerer Art und liegen auf technischem Gebiete. Die Verhältnisse sind anders als beim Roman, denn „der Roman hat für seinen neuen Inhalt keine neue Form geschaffen. Nur scheinbare Ansätze hierzu sind vorhanden. Nicht in Betracht kommt die Methode, innere Vorgänge nur in ihren äußeren Wirkungen zu zeigen: sie ist trotz allem theoretischen Lärmens noch in keinem einzigen Roman durchgeführt worden. Hier und da strebt man darnach, die Romanhandlung gerade so darzustellen, wie sie von einer bestimmten Person des Romans wahrgenommen wird; alle Ereignisse vom Standpunkt ein und desselben Menschen zu schildern, welcher im Zentrum der Begebenheiten steht. — Aber diese beiden Formen zentralisierender Romantechnik sind uralt und unter den Führern des modernen Realismus zeigt Dostojewsky im ‚Raskolnikow‘ weder die erste noch die zweite, — Zola vollends bietet in jedem Werk ein Musterbeispiel ausgedehntester Dezentralisation.

Ein wenig anders liegen die Dinge auf dem Gebiete des Dramas. Hier ist mit dem veränderten Gehalt eine einzige große Umwandlung des Gefäßes zwar gleichfalls nicht eingetreten, aber kleinere Veränderungen haben stattgefunden, augenfälliger, wichtiger und zahlreicher als beim Roman. Und im Gegensatz zu ihm ist es hier gerade der führende Geist Ibsen, welcher die Veränderungen zur Tat macht. Es handelt sich auch hier zum Teil um Dinge, die schon früher vereinzelt auftraten; aber wenn sie das naturalistische Drama nicht zum ersten Male anwendet —: es wendet sie zum ersten Male in einer bestimmten Kombination an, und es macht ihre Anwendung zum Grundsatz“ [83]).

Kerr beschäftigt sich mit diesen kleineren Veränderungen. Diese sind zum Teil schon bei Lessing und Hebbel angedeutet und bezwecken Wahrscheinlichkeit. Zunächst handelt es sich um den Wegfall des

---

[82]) L.V. Nr. 7 S. 44.
[83]) L.V. Nr. 17 S. 426.

Monologs, den Kirchner sehr bedauert. Das geht jedoch nicht bloß im germanischen Drama vor sich. „Die Ursache einer so allgemein auftretenden Erscheinung ist überall die gleiche. Sie liegt in dem Streben nach Wahrheit; einfach deshalb duldet der realistische Dramatiker keine Selbstgespräche im Drama, weil Selbstgespräche im Leben nicht gehalten werden.“ [84]) In zwei Fällen ist ein Monolog auch beim Realisten gestattet, und zwar bei einem Wahnsinnigen oder einem sehr aufgeregten Menschen, außerdem, wenn es sich um ganz primitive Äußerungen des Erstaunens, Erschreckens und ähnliches handelt. Andernfalls tritt an Stelle des Monologs die Pantomime. Das parler à part, nur eine Abart des Monologs, muß auch verschwinden, es ist typisch französisch und schlägt aller Wahrscheinlichkeit ins Gesicht. Ebenso fällt die direkte oder gar die Selbstcharakteristik weg: „Es ist gewiß nicht unmöglich, daß ein Mensch von sich selbst eine Charakteristik entwirft: das kommt alle Tage vor. Nur das wir im Leben nicht so kindlich sind, eine solche Charakteristik gelten zu lassen.“ [85]) Fernerhin ist, wie schon Bölsche erwähnt, die Stellung zur Vorgeschichte eine besondere: „Während die konsequente Verbannung von Monolog und Beiseitesprechen, während auch die Bevorzugung der indirekten Charakteristik vor der direkten selbständige Neuerungen der modern realistischen Technik bilden, sind andere Eigentümlichkeiten von ihr nicht geschaffen, sondern nur grundsätzlich angeeignet. Hierin gehört eine besondere Art, die Vorgeschichte zu behandeln. Die Vorgeschichte, die im germanischen Drama umfangreicher zu sein pflegt als bei den Franzosen, wird in der neuen Technik auf einen möglichst weiten Raum verteilt. Man vermeidet die bequeme Methode, sie in einer einzigen großen Erzählung darzulegen: man wählt den schwierigeren aber lebenstreueren Weg, sie im Verlauf der Verhandlung allmählich durchsickern zu lassen. Und in der Art, wie man dieses Prinzip im Einzelnen zur Durchführung bringt, sucht man wiederum der Wirklichkeit des Lebens möglichst nahe zu kommen.“ [86]) Die einzelnen Vorgänge werden verknüpft, unglaubliche Zufälle vermieden. Diese Eigenschaften des realistischen Dramas sind dem ausgeprägten Wirklichkeitsstreben zu verdanken. Drei andere sind auf rein ästhetische Gründe zurückzuführen: darunter das Bestreben, innerhalb des Dramas dem Publikum gegenüber einen Kommentar zu vermeiden. Die beiden letzten Eigentümlichkeiten des neuen Stückes widersprechen den Anforderungen der Wahrscheinlichkeit: die Aneinanderreihung wesentlicher Momente und die

---

[84]) L.V. Nr. 17 S. 429.
[85]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 435.
[86]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 435.

Einsetzung der zeitlichen Einheit. „Nur dasjenige wird im Drama vorgeführt — was für die Begreiflichkeit der Handlung nötig ist. Daher die Scheu vor Episoden, vor allem Zwecklosen. Im Leben selbst verläuft eine Handlung niemals ganz für sich, ganz herausgelöst aus der Hülle der übrigen Begebenheiten."[87])

Einzelne Naturalisten.

Wer ist zu den Naturalisten zu rechnen? Diese Frage ist hier schwierig zu beantworten; denn, wie oben gezeigt, gibt es für diese Gruppe keine besondere sogenannte „Dichterschule", die sich „konsequenter Naturalismus" nennt. Kerr prüft in seinem Aufsatz „Naturalismus"[88]) Hebbel, Ibsen, Schlaf und Wedekind auf ihre Zugehörigkeit zur neuen Kunst und erhält nur negative Resultate: „Ibsen hat mit Hebbel gemeinsam die Symbolik. Schon darin stehen beide vom Naturalismus abseits."[89]) „Weitere Verwandtschaft Hebbels mit Ibsen: beide sind Ethiker. Ein Naturalist ist kein Ethiker. Ein Abzeichner gibt, was ist, nicht was sein soll."[90]) „Hervorragend Gemeinsames zwischen Hebbel und Ibsen liegt nach außen — damit kommt man auf die Maria Magdalena zurück —, in der Technik des veränderten Beleuchtens. Schon Hebbel hat das zweite Dramengesicht. Im letzten Akt fällt auf die Begebenheiten ein neuer Schein. Vorhänge steigen. Ist das Naturalismus? Es ist eine erhöhte Annäherung an die Wirklichkeit: Im Leben gehen die Lichter nach und nach auf."[91]) „Also wo ist der Naturalismus? Hebbel ist kein Naturalist. Ibsen ist kein Naturalist. Wer ist es denn? Johannes Schlaf? Gewiß doch: Schlaf ist Vertreter des deutschen Naturalismus. — Nur: in seinem Schauspiel ‚Der Bann' wird er impressionistisch. — Aber was denn? Sein Naturalismus liegt im Oelze. — Naturalistisch war also die Teilnahmslosigkeit im Oelze nicht; war es die Ausmalung? Hat er alles gegeben, was vorfiel? Oder hat er gewählt? Selbstverständlich gewählt. Wer hier Vollständigkeit gäbe, der erst wäre ... nicht Naturalist, sondern Komiker."[92]) Und das Fazit? „Wo ist der Naturalismus? Hebbel hat ihn nicht. Ibsen hat ihn nicht. Schlaf hat ihn nicht. Wedekind hat ihn zum Spaß und Schein. Wo mag er sein? Vier Dichter standen um ein Loch. Ich blicke noch immer hinein ... Hohngelächter der Hölle!

---

[87]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 444.
[88]) L.V. Nr. 17 Bd. 1.
[89]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 184.
[90]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 185.
[91]) L.V. Nr. 17 Bd. 1 S. 186.
[92]) L.V. Nr. 17 S. 193.

Satanstrug! Ewige Verdammnis! Es war nichts drin. Auf meine Lieben, laßt uns neuen Löchern zueilen!“ [93])

Wenn auch Ibsen und Hauptmann nach Ansicht dieser Kritiker keine Naturalisten sind, so werden sie doch von der anderen Seite dazu gerechnet und sind jedenfalls die unbestrittensten Dichter der Gegenwart. Mit ihnen beschäftigen sich Brahm und Kerr.

Ibsen und Hauptmann.

Es ist ein Verdienst dieser Kritik und speziell Alfred Kerrs, die großen Unterschiede, die zwischen Ibsen und Hauptmann bestehen, festgestellt zu haben. Wenn auch Ibsen der „Ahnherr des deutschen Dramas“ genannt wird, so ist doch Hauptmann nach Ansicht seiner Freunde nicht von ihm abhängig. Das deutsche Drama geht seine eigenen Wege. Kerr bemerkt zwei große Linien in der modernen Dramatik, die nordische und die deutsche, die dem Volkscharakter nach verschieden sind: „Über eins staunt man besonders, wenn man die Unterschiede der Entwicklung betrachtet. Gerade das, was als hervorragender Wert der Ibsenschen Kunst mitgewirkt hat, die Technik, ist von den Deutschen nicht herübergenommen worden. Man hatte, während Ibsen sich in Deutschland durchkämpfte, die klare Empfindung, ein szenisches Genie vor sich zu haben, gerade diese glänzende Fähigkeit hatte manchen Mann alten Schlages mit ihm versöhnt, dem seine Weltanschauung ins Gesicht schlug. Und eben das ließen die Deutschen fallen? Es war nicht allein Bequemlichkeit: wenngleich sie beim Einzelnen mitsprach. Es steckt vielleicht ein natürliches Empfinden dahinter. Man kann eine Linie verfolgen, die sich mit ‚Lessing-Frankreich-Ibsen‘ benennen läßt. Sie enthält die bedeutendsten Werte, welche die Mathematik des Dramas gebildet haben. Die höchste Kunst in der Verknüpfung besteht hier. Der letzte hermetische Schluß. Die weiseste, knappste, zweckmäßigste Anordnung der Teilchen.“ [94]) Und a. a. O.: „Zugleich ist Ibsen ein Vollender im inneren Bau des Dramas. Er fußt auf der Form, die Lessing und die neuen Franzosen vertreten, nicht aber Gerhart Hauptmann. Er reiht nur die wesentlichen Momente aneinander, die zum Verständnis der Handlung nötig sind. Episode als Selbstzweck kennt er nicht. Und er beherrscht die Mathematik des Dramas stärker als Lessing und die Franzosen, er ist wahrscheinlich der exakteste Dramentechniker, den die Literatur aller Zeiten hervorgebracht. So enthalten seine Werke die subtilsten und mannigfachsten Beziehungen.

---

[93]) L.V. Nr. 17 S. 196.
[94]) L.V. Nr. 17 S. 67.

Alles ist doppelt und dreifach verknüpft. In Hinsicht auf Kausalzusammenhänge treiben die Gestalten gewissermaßen Inzucht.“ [95]) Ibsens Dichtung weist seine Zugehörigkeit zur germanischen Rasse, seine Verwandtschaft mit Deutschland. Zweierlei bemerkt Kerr da: zunächst den Kampf, die Ethik und dann eine gewisse Art der seelischen Tiefbohrung. In diesem letzten Punkte berührt er sich wieder mit den Slawen, während die Vererbungslehre in den „Gespenstern“ ohne Zola nicht möglich ist. Vom deutschen Drama trennt ihn viel. Das deutsche Drama ist realistischer. „Aber gerade das Leben ist nicht so knapp und nicht so weise. Je geordneter, konzentrierter, künstlerisch zusammengeschweißter eine Handlung erscheint, desto weiter entfernt sie sich von der Wahrheit des Weltgeschehens. Vielleicht darum griffen die neuen deutschen Dramatiker zu einer loseren Technik. Der andere Grund war freilich, daß sie von der Epik herkamen, zum mindesten ebenso wie vom Ibsenschen Drama.“ [96])

Die Deutschen haben von Ibsen gelernt. Ibsen brachte viel Neues. „Aber was ist denn dies Neue, Entscheidende in dem Werke? Es ist die unbedingte Wahrheit, die unbarmherzige grelle Wahrheit, wenn man will, in der Schilderung menschlicher Charaktere. Menschen stellt der Dichter vor uns hin, wirkliche, leibhaftige Menschen, in voller Figur gesehen und rundum und ganz.“ „Ich habe das Stück oft gelesen, habe die Generalprobe und die Aufführung gesehen, und jedesmal sind mir andere tiefergriffene Beziehungen, lebenswahre Symbole voll Kraft und Anschauung aufgegangen, denn dies Werk, als ein echtes Kunstwerk, ist unerschöpflich wie das Leben, wie die Welt.“ [97]) „Dennoch haben sie von diesem unvergänglichen Meister technisch vieles, vieles Wertvollste gelernt, das weit hinaus geht über die ehrensächliche Vermeidung von Monolog und Beiseitesprechen. Er hat sie in der inneren Technik mündig gemacht: in der Charakteristik. Das neue deutsche Drama scheidet sich auch im Inhalt vom Ibsenschen. Es zeigt nicht die dünnen Linien, sondern Farben, nicht Gedanken, sondern Körper. Freilich zeigt der Norweger beides, und das Gefühl tiefer Kraft läßt ihn nur die Körper mit den mäßigsten, notwendigsten Mitteln zeichnen. Daß der Horizont des neuen deutschen Dramas kleiner ist und wenig Ideenfernen eröffnet, liegt am Unterschied der Altersgeschlechter. Unsere Dichter sind so jung, daß sie noch mit dem blühenden Leben spielen, wo ein Greis eben Gedankenschlösser mit einer Grundmauer baut ... Das Beste und Folgenreichste, was Ibsen uns gegeben hat, ist: die An-

[95]) L.V. Nr. 17 S. 20.
[96]) L.V. Nr. 17 S. 67 ff.
[97]) Frankfurter Zeitung 1897.

regung zur Wahrheit in einer künstlerisch flachen Zeit, die Lust zur Bewegung in einer Zeit des Stagnierens und den Mut, nach jedem begehrten Stoff zu greifen, der Menschliches enthält, gleichviel, woher er stamme. Darum dürfen wir ihn wohl den Ahnherrn nennen für unser neues Drama und ihm danken, wie die alten Juden, ‚von ganzem Herzen, von ganzer Seele und von ganzem Gemüte'." [98])

Wie zwischen dem nordischen und dem deutschen Drama, so besteht der Unterschied zwischen Ibsen und Hauptmann: Ibsen der Analytiker — Hauptmann der Plastiker. „Ein geistiger Zusammenhang besteht zwischen Hauptmanns und Ibsens Werk. Das will sagen: nicht eine äußere Nachahmung geschieht, sondern die innere Übereinstimmung moderner Weltanschauungen führt von ähnlichen Ausgangspunkten zu verwandten Resultaten." [99]) Doch: „... auch innerlich ist der Ausgangspunkt ein anderer für den nordischen und für den deutschen Dichter. Ibsen ist in Theaterluft groß geworden, er hat ein Jahrzehnt mit der Bühne gelebt, und, wie sehr er sich auch freigemacht hat von den Traditionen seiner Jugend, all seinem Denken und Gestalten ist die Tendenz auf der Theatergerechten hin verblieben, von den ‚Kronprätendenten' über die römischen Buchdramen weg bis zur ‚Hedda Gabler'". Dagegen ist Gerhart Hauptmann, das Landkind und der ehemalige Bildhauer, von modernen Impressionen der Natur ausgegangen; nicht nur die Menschen, Gestalten von eigenster Prägung, will er plastisch bilden, auch die Atmosphäre um sie herum, die Stimmungen der Landschaft und des wechselnden Moments will er dramatisch fassen. Den dämmernden Morgen „Vor Sonnenaufgang" schildert er, den Müggelsee und die schwirrende Wespe; und wenn die Figuren selbst Ibsens noch zuweilen wie im luftleeren Raum leben, so bringt Hauptmann das Um und Mit der Menschen herauf, und er scheint mit Anna Mahr zu sprechen: „Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch: das ist das Beste." Auch Kerr stellt den gleichen Gegensatz fest: „Will man Hauptmanns Art, Menschen zu zeichnen, mit der Ibsenschen vergleichen, so wäre zu sagen: Die Betrachtung bei Hauptmann ist allgemein, summarischer. Man sieht bei ihm die Gesamtseele von außen: Ibsen kriecht in ihren Sitz; ein Seelenbergmann. Ibsen lugt dabei immer nach Gesetzen. Seine Charakteristik ist das Gegenteil von allgemein, doch er betrachtet den Zusammenhang mit der Allgemeinheit. Seine Charakteristik ist das Gegenteil von summarisch: doch er schielt dabei nach der Summe. Hauptmann will, daß wir die Gefühle seiner Menschen teilen; Ibsen will, daß wir nachdenklich ihre Beschaffenheit

---

[98]) L.V. Nr. 17 S. 67.
[99]) L.V. Nr. 12, 5. März 1890, Brahm.

würdigen. Hauptmann schildert ein Geschehnis, Ibsen stellt eine Frage. Hauptmann ist Altruist, Ibsen ist Forscher."[100]) „Ibsen der lineare Analytiker des neuen Anfangs. Gerhart Hauptmann der farbige Analytiker des neuen Anfangs."[101]) Doch einen Vergleich läßt Kerr nicht zu (s. o.): „Der Sirius mag wohl größer sein als die Sonne, er ist es aber nicht, der unsere Trauben reift." „Auch von Zola empfing Hauptmann Anregungen, namentlich für die ersten Werke. Von Ibsen empfing er die modernen Mittel des Dialogs und der Charakteristik, volle Natürlichkeit, Reichtum des charakteristischen Details, Verzicht auf äußere Handlung und auf das sogenannte ‚eigentlich' Dramatische; von Zola empfing er das große Thema der Vererbung, und er konnte ihn lehren, der Dichter von ‚L'Assamnoir' und ‚La Terre', den schönfärberischen Bauernnovellen die rücksichtslose wahre Schilderung des Lebens auf dem Lande, dieser rohen Genußsucht, dieser verheerenden Wirkung des Alkohols entgegenzusetzen."[102])

Hauptmann.

„Vor Sonnenaufgang" überraschte auch den Kreis der „Freien Bühne", doch wo Wolff und seine Gruppen verurteilten, bewunderte er das Neue. „Nicht ein Verdienst war es also, das Stück zur Aufführung zu bringen, sondern es wäre ein Verbrechen gewesen, das Stück nicht zur Aufführung zu bringen."[103]) „Eine so originelle Begabung, wie sie uns hier so überraschend entgegengetreten ist, mag ihren Weg unbeirrt weiterschreiten, von niemandem beraten als von dem eigenen Talent."[104]) Auch Schlenther bewundert in diesem Werk „jene von keiner konventionellen Rücksicht befangenen, unverfrorenen Darstellung sittlicher Zustände, in denen sich der Mensch wieder der Naturauffassung des Tieres nähert"[105]).

Doch Hauptmann scheint zu vielseitig, um bloß Naturalist zu sein, ja, das naturalistische Element ist in seinen Werken nicht das richtunggebende. Hauptmann ist kein Naturalist „... daß also Hauptmanns ‚Stil' weit weniger im Naturalismus liegt, als etwa in der Führung von Ereignislinien; in dem Unerwarteten in ‚Michael Kramer', in der Ballung in den ‚Webern'; in der besonderen Melodie der ‚Einsamen Menschen'; im Rhythmus des Gegenstücks; in dem Lied und

---

[100]) L.V. Nr. 17 S. 22.
[101]) L.V. Nr. 17 S. 36.
[102]) Nation 14. September 1889, Brahm (L.V. Nr. 9).
[103]) L.V. Nr. 9, 25. März 1891.
[104]) Nation 14. September 1889, Brahm (L.V. Nr. 9).
[105]) L.V. Nr. 19 S. 49.

dem Schrei, zwischen dem ‚Rose Berndt' liegt. Das ist sein Stil, nicht der beiläufige Naturalismus. Wie jeder Schöpfer von Wert ist er natürlich Stilist"[106]). Kerr sucht sich in das innerste Wesen von Hauptmanns Dramen einzuleben und findet: „Sehnsucht, das ist der tiefste Grundzug im Wesen Gerhart Hauptmanns."[107]) Beim „Florian Geyer": „Das ganze Werk, das man aus großer Ferne betrachten muß, um es zu überblicken, ist rein symphonisch; die Weber sind mit dieser Symphonie verglichen, nur eine ‚Suite', wie die Musiker sagen. Das ist das große Novum in der neuen Geschichte des deutschen Dramas. Ein solches Insichhineinversetzen in eine versunkene Zeit war vorher nicht. — Der Vorstellungskreis dieser längst verfaulten Körper wird klar, ihr Seelenleben. Zum ersten Male spürt der Mensch das Leiden, das Wollen, das Hoffen der Gewesenen, die unterlagen. Eine Zeit getreu beschworen zu haben, an dieser bestimmten Zeit das Allgemeine, das Menschenverbindende, das Ewige sichtbar gemacht zu haben: das ist die Größe Hauptmanns in diesem Geyerstück."[108]) Oder im „Fuhrmann Hentschel", einer Art neuer Schicksalstragödie, scheint Hauptmann zum Erfüller des Naturalismus geworden zu sein: „Beiläufig zeigen seine Pläne (und Verwirklichungen), wie weit er vom Glauben an die Ausschließlichkeit des Naturalismus entfernt ist. Daß aber ein Wunderphänomen an Lebensbeobachtung in ihm steckt, scheinen nicht alle hinreichend zu wissen. Man war so freundlich, die Sorgfalt und Genauigkeit dieser Lebensbeobachtung festzustellen. Meine Lieben, das ist nicht Sorgfalt und Genauigkeit, das ist Genie, das ist nicht wohlgetroffen und einwandfrei: das ist unvergleichlich und staunenswert und kommt alle hundert Jahre einmal vor, — meine Lieben."[109]) Doch trotz seiner Liebe zu Hauptmann legt Kerr ihm die größten Schwierigkeiten in den Weg, namentlich später. Er rühmt das, was Hauptmann sein könnte, nicht das, was er ist. Auch seine lobendsten Kritiken enthalten ein großes „Aber"! „Fuhrmann Hentschel": Das Werk ist ein Gipfel in seiner Kunstart; doch nicht der Gipfel von Gerhart Hauptmanns Kunst."[110]) — „Schluck und Jau": Zweite Möglichkeit: das Capriccioso liegt in der Behandlung, nicht im Stoff: bald ist der Dichter gelaunt, auszuführen, bald gelaunt, fallen zu lassen. Capriccioso ist dann weniger als ein Gattungsname als ein mildernder Umstand, Pereat mundus, fiat justitia! Hauptmanns fehlgeratenes Spiel ist von

---

[106]) L.V. Nr. 17 S. 118.
[107]) L.V. Nr. 17 S. 69.
[108]) L.V. Nr. 17 S. 72.
[109]) L.V. Nr. 17 S. 48.
[110]) L.V. Nr. 17 S. 82.

der zweiten Art."[111]) „Was Hauptmann Bestes gab, war bisher neun Monate geboren. Hier zeigt er der Welt, wie so ein Ding nach zwei Monaten aussieht. Man ist verstimmt. Man gewährt dabei, daß Hauptmanns Kinder nach zwei Monaten bereits größer sind als der Anderen ihre nach neunen."[112]) — „Michael Kramer": „Hauptmann hat weder zum ersten mal einen Sieger gezeichnet, noch gab er zum erstenmal einen geistig hohen Menschen."[113]) — „Man wünscht dies Werk umgebaut zu sehen. Es gehört in die Reihe von Hauptmanns Zwischenspielen."[114]) — „Der rote Hahn": „Und solche Werke bedeutsam, ob schon von versagendem Ernst, betrachten wir am Dichter ‚Florian Geyer' als Zwischenspiele. Aber wir fordern, daß bloß nicht der teilweis versagende Ernst, sondern auch die hohe Bedeutsamkeit erkannt werde."[115]) — „Rose Berndt": „Ich weiß nicht, wieso jedes noch so wenig fertiggemachte seiner Dramen irgendeinen Herzpunkt hat, vor dem man in der Erinnerung steht wie vor etwas Unanrührbarem."[116]) Peitsche und Zuckerbrot — so sucht er Hauptmann anzustacheln, den er trotz allem „unsern Einzigen" nennt.

Sudermann.

Anhänger Hauptmanns zu sein, bedeutet in diesen Jahren Gegnerschaft Sudermanns. Vom großen Publikum werden diese Namen im Zusammenhang miteinander, vergleichend und gegeneinander abschätzend, genannt. Doch dagegen wehrt sich Kerr: „Mit der neuen Kunst hat er nichts gemein als die Zeitgenossenschaft. Er steckt bis in den Hals in schlechten Mustern. Mit Gerhart Hauptmann hat er nichts gemein als die letzte Silbe seines Namens. Also zu sagen, daß Hauptmann größer sei als er, wäre er lächerlich wie der Satz: Brahms ist größer als Victor Neßler. Es sind nicht kommensurable Größen."[117]) Die „knüppeldichte Plumpheit hat Sudermann emporgetragen, auch in der theatralischen Mache, die auf Seelen vierter Garnitur wirkt, die doppelt wirkt, weil diese Leute sich in den Wahn träumen durften, eine neue Richtung mitzuehren"[118]). Daß er trotzdem soviel Zeit und Schrift an Sudermann wandte, verteidigt er in der Einleitung seiner „Johanneskritik": „Ich habe diese Johanneskritik beendet und finde,

[111]) L.V. Nr. 17 S. 84.
[112]) L.V. Nr. 17 S. 88.
[113]) L.V. Nr. 17 S. 90.
[114]) L.V. Nr. 17 S. 92.
[115]) L.V. Nr. 17 S. 101.
[116]) L.V. Nr. 17 S. 114.
[117]) L.V. Nr. 17 S. 239.
[118]) L.V. Nr. 17 S. 239.

daß ihre Länge in keinem Verhältnis zur Größe des Objektes steht. Vielleicht auch die Schärfe des Tones nicht zur Wichtigkeit der Sache. Sollte man einen Irrtum begangen haben? Man würde diesen Sudermann kurz und mit gleichgültigen Worten erledigen, wenn es darauf ankäme, seinem Wert proportional zu bleiben. Aber der Mann stellt einen Machtfaktor dar. So gewiß seine Sache von keinem inneren Belang ist, so gewiß ist sie heute von stark äußerer Geltung. Es ist der Kampf gegen einen Zaunkönig. Man kämpfte weniger gegen ihn — als vor denen, die auf ihn blicken. Das rechtfertigt eine Ausführlichkeit, die in zwanzig Jahren niemand begreifen wird."[119])

Zunächst wird ihm Falschheit vorgeworfen. Otto Brahm nennt ihn „Halb Marlitt, halb Ibsen im Herzen"[120]). — „Keine schärfere Eigenart, kein individueller Reiz spricht mich aus diesem Drama (‚Die Ehre') an, es ist nach guten und weniger guten Vorschriften (auch nach dem besten der Natur) aufgefaßt und zusammengefügt, aber allzu oft noch bleibt der Dichter jenseits des Grenzpfades, welche die theatralische Konvention von poetischer Wahrheit trennt: — er arbeitet für den Hausbedarf der Bühne mit Eifer und mit Glück, jedoch ein eigentlich literarisches Werk liefert er nicht. C'est du théâtre, sagen die Franzosen."[121]) Kerr verurteilt ihn viel schärfer; er läßt nichts Gutes an ihm: „Wesentliche Einwände lassen sich gegen diesen Dramatiker nicht machen. Außer etwa, daß kein echtes Haar an ihm ist. Man betrachte seine Werke. Sie zeigen falsche Interessantheit, falsche Rührung, falsche Leidenschaft und falsche Schlichtheit."[122]) „Die falsche Interessantheit ist ihm Licht und Luft. Ja, um ‚Sodoms Ende' ganz zu schätzen, muß man sich daran erinnern, daß dieser Sudermann von der noblen Kolportage ausgegangen ist. Er schrieb auch Romane mit dem verheißungsvollen Titel ‚Der Günstling der Präsidentin'."[123]) — „Man gehe Sudermanns sämtliche Gestalten durch und man wird sehen, wie wenige er zeichnet, die nicht verlegen sind."[124]) Als ein besonderes Merkmal Sudermanns erachtet er den Kniff: „Bewegung, Augenblickswirkung um jeden Preis!"[125]) Ein andermal: „Grattez Sudermann, vous trouverez la Birchpfeiffer!"

Brahm hebt lobend hervor, daß Sudermann der Dichter des Vorder- und Hinterhauses sei, er habe das Vordringen des Realismus in

---

[119]) L.V. Nr. 17 S. 247.
[120]) Nation 30. Nov. 1889 (L.V. Nr. 9).
[121]) Nation 30. Nov. 1869 (L.V. Nr. 9).
[122]) L.V. Nr. 17 S. 220.
[123]) L.V. Nr. 17 S. 233.
[124]) L.V. Nr. 17 S. 224.
[125]) L.V. Nr. 17 S. 233.

die mittlere Schicht bewirkt. Doch auch das weist Kerr zurück: „Im übrigen ist die Phrase von dem Vorder- und Hinterhause Sudermanns unsinnig oft und oft insinnig gebraucht worden. Es kommt ihm nicht auf Vorder- und Hinterhaus, sondern allgemein auf kontrastierende Welten an. — Der Kontrast, nicht gerade der soziale Kontrast ist ihm die Hauptsache. Der Kontrast ist ein wesentliches und berechtigtes Kunstmittel. Aber wo hinter diesem Kunstmittel die komödiantisch forcierte Macht steckt, der gemeine Kniff, werden wir angeekelt."[126])

Kerr behandelt Sudermann letzten Endes mit Ironie. „Zwei Vorzüge hat das Schauspiel: ‚Es lebe das Leben'! Wie sind sie am knappsten zu nennen? Erstens: Der feine Ton. Zweitens: Der heiße Atem. Werfen wir, wie der Feuilletonist sagt, einen Blick auf den feinen Ton. Daß Sudermann der geborene Aristokrat war, ist bekannt, seit der Vater von Magdalene Schwartze-Dall-Orto den Satz sprach: ‚Herr Regierungsrat, ich weiß noch nicht, ob in diesem Hause ein Stuhl für Sie da ist, aber da Sie den Weg so rasch gefunden haben, so werden Sie müde sein. Ich bitte, setzen Sie sich!' usw. Werfen wir, wie der Feuilletonist sagt, einen Blick auf den heißen Atem. Durch die Noch-Nicht-Technik. Ein erwartetes Ereignis tritt immer noch nicht ein."[127]) Als Sudermann sich dagegen wehrt, und von der Verrohung der Kritik spricht, entgegnet ihm Kerr mit einem Gedicht:

„Du hast die Zeit (o Mann der Mache)
Zwar nie verstanden, doch genutzt;
Das Ewig-Gestrige, das Flache
Rasch mit ‚Modernem' aufgeputzt.
Das Drama ward bei Dir zum Reißer,
Das Kunstwerk ward bei Dir zum Coup,
Du tust empört? ... Knallerbsenschmeißer!
... Kotzebue!! ... Kotzebue!"

(s. S. 276.)

c) Fort vom Naturalismus!

Auch Hermann Bahr und Julius Bab sind Gegner des Naturalismus. Doch ihre Stellungnahme beruht auf anderen Gesichtspunkten als die Wolffs und seiner Freunde. Ihre Kritik setzte auch nicht mit dem ersten Auftreten des Naturalismus ein; sie begann dann, als der Naturalismus sich durchgekämpft hatte. Dann verurteilte sie ihn, doch

[126]) L.V. Nr. 17 S. 233.
[127]) L.V. Nr. 17 S. 264.

nicht, weil er Vergangenes zu kühn umstürzt; ihnen ist er zu laut und zu drastisch. Sie lieben die verinnerlichte Kunst des Impressionismus. Kurzum, der Naturalismus ist ihnen nicht zu modern, sondern zu unmodern. Jetzt gehörten die Naturalisten zu den „Alten", und die Neuromantiker und Impressionisten bildeten die Schar der Jungen.

Der Naturalismus als Zwischenakt und Episode.

„Der Naturalismus ist entweder eine Pause zur Erholung der alten Kunst; oder er ist eine Pause zur Vorbereitung der neuen: jedenfalls ist er Zwischenakt."[128]) „Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwicklung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der neuen Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten Schlagworten nichts wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus."[129]) „Die Gegner des Naturalismus behalten Recht. Sein ganzer Aufwand ist nur eine Episode gewesen, eine Episode der Verirrung; und hätte man gleich die ehrlichen Warner gehört, welche nicht müde wurden, ihn zu verdächtigen und zu beklagen, man hätte sich die ganze Beschämung und manchen Katzenjammer erspart. Man wäre bei der alten Kunst geblieben und brauchte sie sich nicht erst jetzt als die allerneueste Kunst zu erwerben."[130])

Das Heil liegt in der Zukunft.

„Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik, noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus nicht bloß ein Korrektiv der philosophischen Verbildung. Er wäre dann geradezu die Entbindung der Moderne: Denn bloß in dieser dreißigjährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden."[131]) Auch Julius Bab sucht das Heil in der Zukunft. „Wir sind am Ende unserer Schau über die Kämpen von 1890. Nicht gern begannen wir mit einer Klage, aber es ziemte sich wohl, ehe wir nach neuen Helfern ausschauen, zu prüfen, was die älteren, länger Be-

[128]) L.V. Nr. 2.
[129]) L.V. Nr. 2 S. 152.
[130]) L.V. Nr. 2 S. 154.
[131]) L.V. Nr. 2 S. 155.

mühten uns noch versprechen mögen. Mir scheint, daß es fast nichts sei. Und nun gilt es sich umtun. — Die beiden Bahnen so völlig verschiedener Wege heißen: Hugo von Hoffmannsthal und Frank Wedekind."[132]) „Nachdem man auch im deutschen Drama schnell genug eingesehen hatte, daß Naturalismus die Nicht-Kunst an sich ist, kam alles darauf an, den dramatischen Stil zu finden."[133])

Naturalismus als Unkunst.

Neben der Ablehnung des Naturalismus als veraltet verbindet noch ein Gesichtspunkt Hermann Bahr und Julius Bab: Wolff und sein Kreis traten an den Naturalismus heran mit der Ansicht, daß er unsinnig sei; Bahr und Bab halten ihn für unkünstlerisch. Sie gehen von rein ästhetischen Gründen aus und meinen, daß der Naturalismus erst dann ein Kunstwerk produzieren könne, wenn er seinem Prinzip widerspreche. (Allerdings wendet sich Bahr hauptsächlich gegen den deutschen Naturalismus.) „Und je dichter der deutsche Dramatiker sich der Erfüllung seines eigenen Prinzips nähert, desto weiter entfernt er sich von der Möglichkeit künstlerischer Wirkung"[134]), und Julius Bab meint, „daß dieser Naturalismus nur durch Inkonsequenz gegen sein ausgesprochenes Prinzip bestand"[135]). Für beide ist der Naturalismus eine Darstellung der platten Wirklichkeit ohne irgendwelchen persönlichen Stil. Hermann Bahr: „Der deutsche Naturalismus will die Wirklichkeit, die unverfälschte und die ganze Wirklichkeit, ebenso die volle und entblößte Wirklichkeit." Julius Bab: „Der von Holz entdeckte, von Brahm gepflegte ‚Naturalismus' war wohl die bislang absurdeste Verirrung in der großen Geschichte der Ästhetik. Daß ein Menschenalter nach Hebbels Tode noch derlei Kunsttheorie in Deutschland ernsthaft und wirksam geäußert werden konnte, ist der stärkste Beweis, wie sehr dem Volke der Dichter und Denker im Zeitalter Darwins und Bismarcks jede ästhetische Bildung abhanden gekommen war.

Freunde, ihr wollt die Natur nachahmend erreichen — o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg — bleibt ihr auch unter ihr stehn.

Man blieb sehr weit unter ihr stehen. Man fühlte bald, daß die Kunst, die ‚die Tendenz hatte, möglich genau wieder Natur und nichts als Natur zu werden' ein Unding war, das nur durch Inkonsequenz

---

[132]) L.V. Nr. 1 S. 14.
[133]) L.V. Nr. 1 S. 15.
[134]) L.V. Nr. 2 S. 55.
[135]) L.V. Nr. 1 S. 10.

gegen sein ausgesprochenes Prinzip bestand, und daß sie, soweit der Einfluß ihres Prinzips reichte, für ewig ausgeschlossen war von dem heiligen Kreise der großen erschütternden Wirkung, die wahre Kunst übte, weil sie in einem erneuten Schöpfungsakt die Dinge der Natur einer höheren Form einordnet, so etwa wie die schöpferische Natur die roheren Elemente im Organismus schon einmal zu einem neuen Formsinn verband."[136]) „Naturalismus, d. h. möglichst unstilisierte Lebenswiedergabe."[137]) „Und die Naturalistenbewegung des nächsten Jahrzehnts ging wieder allzuweit über alle künstlerische Tradition, in den primitivsten Keim der Kunst, die rohe Nachahmung zurück."[138])

Bahr: Der deutsche und der französische Naturalismus — ein Gegensatz.

Bahr beschäftigt sich mit dem Gegensatz von deutschem und französischem Naturalismus. Der französische ist ihm bei weitem lieber; denn er erscheint ihm künstlerischer. Den deutschen Naturalismus hält er für langweilig: „Außer dem Namen haben der französische Bühnennaturalismus und der deutsche wenig gemein. Man kann das gleich an der Wirkung gewahren, die sie auf das große Publikum vollbringen. Vor den französischen Elementen entrüstet sich die Menge, vor den deutschen gähnt sie bloß. Der Erfolg des französischen Bühnennaturalismus ist der Skandal, der Erfolg des deutschen ist die Langeweile."[139]) Seinen Grund hat diese Tatsache in der Verschiedenheit der Temperamente; denn die Programme sind dieselben. „Die französischen Dramatiker haben den Naturalismus hergenommen, um ihn ihren individualistischen Temperamenten dienstbar zu machen. Die deutschen Naturalisten gehen mit dem Naturalismus aus antiindividualistischen Anlagen auf antiindividualistische Zwecke. So sind aus diesem nämlichen Mittel diese verschiedenen Wirkungen gekommen, weil sie von verschiedenen Kräften und darum in verschiedene Richtungen getrieben wurden."[140]) An Hand von Holz-Schlafs „Familie Selike" und Lucien Descaves „Chapous" vergleicht er französische und deutsche Dramatik, und der Vergleich fällt zuungunsten der deutschen aus. „Jene haben die Invasion der Deutschen, diese die Krankheit des kleinen Lieschens gewählt, als das triebkräftige Ereignis, welches aus den Zuständen den Gehalt heraufstoßen und die sonst latenten

[136]) L.V. Nr. 1 S. 10.
[137]) L.V. Nr. 1 S. 15.
[138]) L.V. Nr. 1 S. 24.
[139]) L.V. Nr. 2 S. 51.
[140]) L.V. Nr. 2 S. 52.

Charaktere offenbaren soll. Beide entwickeln ihr Ereignis in naturalistischer Behandlung, nach naturalistischer Methode: Wirklichkeit, nichts als erlebte, geschaute Wirklichkeit, von Rede zu Rede, von Geschehnis zu Geschehnis, durch alle Elemente der Handlung — jede Phrase ist ‚notiert', jedes Wort kann aus den Sammlungen ‚belegt' werden. Jede Gebärde steht auf einem Dokument. Photographie und Phonographie der Gewöhnlichkeit — ein umständlich, unerbittliches, pedantisches Protokoll, das grausam keine Silbe schenkt."[141]) „Oder man halte das ‚Friedensfest' neben ‚Monsieur Betsey'. Als Gerhart Hauptmann mit dem Naturalismus Ernst machte (während ‚Vor Sonnenaufgang' nur eine wunderliche Mischung aller möglichen und unmöglichen Stilarten kunterbunt durcheinander war), wirkte das bloß verdrießlich und ermüdend. Aber die boshafte und bissige Komödie von Metenier und Alexis entrüstete und empörte."[142]) „Es ist also mit dem Programm des Naturalismus nichts über sein Schicksal entschieden. Diese Wirklichkeit, die in den Diskussionen das große Wort hat, gibt der Wirkung nicht den Ausschlag. Nach derselben Methode und mit demselben Gehorsam vorgenommen, kann sie aufreizen, und sie kann einschläfern, je nach dem Geiste, der sie behandelt. Der deutsche Naturalismus will die Wirklichkeit, die unverfälschte und die ganze Wirklichkeit, ebenso die volle und die entblößte Wirklichkeit. Aber jenen treibt es, sich des Künstlers zu entäußern und ihn in der wirklichen Fülle zu ersticken; diesen treibt es, den Künstler in der lebenden Wirklichkeit erst recht zu bestätigen und zu bewähren. Jener löst die dichtende Persönlichkeit ohne Rest in den Stoff auf, durch welchen dieser umgekehrt die dichtende Persönlichkeit nur zu desto wirksamerer Geltung kräftigt. Jenem ist die Wirklichkeit der letzte Zweck, dem alles Temperament des Künstlers dient; diesem ist alle Bemühung um die Wirklichkeit nur Mittel im Dienst des künstlerischen Temperaments. Die Wahrheit der Dinge durch die Kraft der Kunst zu zeigen, ist die Absicht jener Deutschen; die Kraft des Künstlers an der Wahrheit der Dinge zu zeigen, die Absicht dieser Franzosen; das macht den ganzen Unterschied. Darum fahren sie gleich und wirken besonders."[143]) Es liegt also Bahrs Ansicht nach nicht einmal am Programm des Naturalismus, sondern an der Ausführung der Deutschen, daß er ihnen so mißraten ist.

„Nämlich zweierlei wird aus diesem ersichtlich. Einmal, daß dieser deutsche Naturalismus ein Werk bloß schaffen kann. Und dann: daß dieser deutsche Naturalismus keine künstlerische Wirkung vermag.

---

[141]) L.V. Nr. 2 S. 53.
[142]) L.V. Nr. 2 S. 54.
[143]) L.V. Nr. 2 S. 54.

Es ist immer dasselbe, ohne Wechsel, nur sozusagen in verschiedenen Ausgaben, ratenweise dargeboten. Es ist immer die ‚Wirklichkeit', das Fremde außer uns, das große Rätsel, welches über unsere Empfindung und über welches unser Empfinden, bevor es nicht beseelt und nicht ins Menschliche verwandelt ist, nichts vermag; nur jedesmal ein anderes Stück und allenfalls von einer anderen Seite. Der französische Naturalismus dagegen, weil er jedes Mal eine neue Persönlichkeit erschließt, erschließt jedes Mal eine neue Natur: denn jeder Mensch ist eine besondere Welt."[144])

Überschätzung des Milieus.

Neben der Unkunst des deutschen Naturalismus nennt Bahr noch eine andere Schattenseite: die Überschätzung des Milieus. Das Milieu, in dem die neue Kunst zum ersten Male spielte, wird als bestimmend für ihren Gehalt angesehen, und da der Naturalismus zunächst seine Stoffe in den unteren Schichten des Volkes suchte, so wurde er schlechtweg zur Kunst des vierten Standes. (Das berührt sich mit Brahms Einwand gegen den sogenannten „gereinigten Naturalismus".) Als er sich dann höheren Schichten des Volkes zuwandte, wußte man nicht mehr, woran man war. „Das stempelt die neueste Phase des Modernen, welche eben beginnt: Der Naturalismus hat die Blouse verworfen und läßt sich außer im Frack nicht mehr blicken. Das Publikum macht ein verdutztes Gesicht und kennt sich gar nicht mehr aus. Nun hat es eben erst angefangen, sich von der zähen Grobheit der jungen Kritiker die ‚literarische Kanaille' (das Wort ist von Goncourt) hineinbeweisen zu lassen, und auf einmal ist die ganze Herrlichkeit schon wieder vorbei."[145]) „Nämlich das Publikum war lange darauf abgerichtet, der Naturalismus wäre unzertrennlich aus den Niederungen des Volkes. Man konnte sich ihn, weil seine ersten großen Erfolge die Elenden und Verstoßenen aufgesucht hatten, außerhalb der Armut nicht denken, und ernsthafte Kritiker sahen in der Entdeckung des vierten Standes seine einzige Tat. Es wurden die beiden Neuerungen, die in seinen Erstlingen steckten, gar nicht geschieden: die stilistische aus seiner naturwissenschaftlichen Denkweise, in der Methode, und die objektive, in Gegenstand und Vorwurf, aus seiner demokratischen Neigung, sondern, indem man sich an die auffälligere, aber unwesentliche seiner ungewohnten Helden klammerte, wurde sie kurzweg für seine eigentliche Bedeutung genommen. Das Volk — dies nahm der Stolz der

144) L.V. Nr. 2 S. 55.
145) L.V. Nr. 2 S. 57.

neuen Schule mit eifersüchtigem Nachdruck als ihr besonderes Verdienst in Anspruch (Germinée Lacerteux, dans notre Littérature contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman. ‚Emile Zola, Les Romanciers Naturalistes', p. 244). Das Volk war in diesen naturalistischen Romanen das erstemal in die Literatur gelangt; also war der Naturalismus ganz einfach die Schule der Literatur, welche das Volk repräsentierte. Eine naturalistische Geschichte unter ‚anständigen' Leuten konnte sich die lesende Menge, welche sich an die gangbaren Schlagworte hält, überhaupt gar nicht vorstellen, und man schied Idealismus und Naturalismus verläßlich und bündig je nach dem Einkommen, über welches in einem Roman verfügt wird."[146]) Nun aber hat der Naturalismus „die Domäne seines ersten Sieges verlassen und ist ‚mondän' geworden"[147]). Daraus zieht Bahr das Fazit: „Der Naturalismus, wie er begann, war nichts als die Einführung der naturwissenschaftlichen Denkweise in das Verfahren des Romans; aber sie revolutionierte rasch seinen ganzen Charakter und vertauschte Mittel und Zweck. Die Zusammenhänge des Determinismus sucht er auf um ihrer Erzeugnisse willen, weil er die Wahrheit der Erscheinungen suchte, welche von der Kette der Ursachen nicht gelöst werden kann; aber bald ahnte er die Erzeugnisse bloß mehr, sofern sie jene Zusammenhänge charakterisieren, und um der Kette der Ursachen willen, welche sein Interesse verführte, hängte er ihr flüchtig am Ende auch noch die Wahrheit der Erscheinungen an. Er war an das Milieu geraten, damit es zur Erklärung der Erscheinungen diente; aber bald wuchs das Milieu über ihn und ließ sich vielmehr von den Gestalten zur eigenen Erklärung bedienen."[148])

Bab: Die naturalistischen Dramatiker.

Julius Bab beschäftigt sich mit den naturalistischen Dramatikern. Sie scheinen ihm zu einer Schule zusammengeschlossen zu sein. „Soviel neue Talente — und dazu ein neuer Stil, der neue Realismus, auch Naturalismus genannt, der all diesen jungen Kräften gemeinsames Gut schien, sie als eine Schule, als Träger einer einheitlichen Bewegung wirken ließ — wer hätte nicht glauben, hoffen und weissagen sollen: Der Tag des großen neuen Dramas steht vor der Tür."[149]) Daher vermutete man auch hinter Dichtern zweiten Grades, z. B. Dreyer, Fulda, Sudermann die neuen Größen. Doch der Naturalismus konnte unmög-

[146]) L.V. Nr. 2 S. 58 ff.
[147]) L.V. Nr. 2 S. 66.
[148]) L.V. Nr. 2 S. 61 ff.
[149]) L.V. Nr. 1 S. 9 ff.

lich das ersehnte moderne Drama bringen; denn er ist seiner ganzen Natur nach gänzlich undramatisch: „Die Unfruchtbarkeit des neuen Stils für das neue Drama empfand man schnell. Das große Drama, das hieß ja den Kampf der überindividuellen geheimen Kräfte zeigen, die im Leben, in der Natur stets empfunden, nie angeschaut werden. Diesem Kampf sichtbare Form leihen, da hieß ja von der ‚Natur', im hölzernen Sinne der Wirklichkeitsdogmatiker, sich so schneidend wie möglich abwenden."[150]) „Ich glaube, man kann schon heute ein ziemlich endgültiges Resümé ziehen und sagen: Die Generation von 1890 hat uns das neudeutsche Drama größten Stils nicht geschenkt, und sie wird es uns auch nicht mehr schenken."[151]) Sudermann wird von ihm von vornherein abgelehnt. „Über die gröbsten Fälle ist man sich ja heute einig: daß weder das Sudermannsche Geschäftsverfahren, die Zuschauernerven tunlichst zu reizen, zum Stil eines neuen Dramas führt, das haben inzwischen auch wohl Schwachbegabte begriffen. Man sieht auch ein, daß kein Wesensunterschied ist zwischen solchen geborenen Bühnenarbeitern und den gefallenen Dichtern, denen, die trotz voller Verausgabung des inneren Besitzes, bei dessen Gestaltung sie einmal Künstler waren, aus Selbsttäuschung und Eitelkeit und wirtschaftlichem Bedürfnis beim Metier bleiben und kaltlächelnd jedes Jahr ihr Theaterstück herstellen."[152])

Hauptmann.

Doch auch Hauptmann ist kein richtiger Dramatiker, wenn er auch ein „Talent von Reinheit und Inbrunst"[153]) und die „kulturell, vielleicht auch künstlerisch bedeutsamste Erscheinung seiner Generation"[154]) ist. — „Aber immer mehr einigen sich in der Erkenntnis, daß er kein Dramatiker großen Stils ist und — obschon nicht ohne hohe szenische Talente — im Grunde überhaupt kein Dramatiker. Die eigentliche Lebenskraft des Dramas, die geistige Dialektik blieb ihm fremd; den Kampf der großen gleichgewachsenen Lebensmächte, der wie eine Geisterschlacht über dem äußeren Geschehen jeden Dramas ausgefochten wird, er kennt ihn nicht. Ohne inneren Dialog sind, im tiefsten Sinne des Wortes, all seine Dramen. Monologisch, lyrisch sind sie nicht: nicht angeschaut mit dem ruhig geruhten Blick des großen Kampfordners — das ist der wahre Dramatiker — nein, fieb-

[150]) L.V. Nr. 1 S. 16.
[151]) L.V. Nr. 1 S. 11.
[152]) L.V. Nr. 1 S. 11.
[153]) L.V. Nr. 1 S. 9.
[154]) L.V. Nr. 1 S. 12.

risch ergriffen mit der leidenschaftlichen Parteinahme, dem heißen Mitgefühl eines Beteiligten. Wo diese Lyrik am größten, am ergreifendsten wird — im ‚Florian Geyer' —, da ist Hauptmann auch von allem innerlich und äußerlich Dramatischen am weitesten entfernt. Und doch ward dort sein Höhepunkt! Wo er danach ernst und ehrlich seine Scholle bestellte, kleine Schicksale ergriffen abspielte (Fuhrmann Hentschel, Rose Bernd), da erhob er sich in nichts über den Stil seiner Frühzeit. Wo ihn die Sehnsucht nach größerem trieb, welche Unselbständigkeit enthüllte sich da! Von dem Stilpotpourri der ‚Versunkenen Glocke' wollen wir schweigen — aber waren nicht ‚Schluck und Jau' in allen großgewollten Partien hülflos gegängelt von Shakespeare und selbst von des jungen Hoffmannsthals Vorbild? Bringt nicht kraftlose Ibsennachahmung den trotz seiner starken Schlußlyrik völlig verlogenen ‚Michael Kramer' fast an die Grenze des Parodistischen? Und welch trübes Versagen in dem so ernsten, so inbrünstigen Ringen des ‚Armen Heinrich' um einen stärkeren dramatischen Stil? Wenn ‚Pippa tanzt', so schlingen mit allerlei eigenen und innigen Hauptmannschen Lyrismen und erdig schlesischen Verismen hunderterlei übernächtige literarische Traditionen einen wirren Reigen. — Weil dem Geist dieses Dichters die selbstherrlich klare, gefühlsmäßiges Tasten überwachsende Größe fehlt, so spricht seine Szenendichtung mit unverständlichen mystisch-banalen Zungen zu uns, statt mit jenem überverständigen naiven Tiefsinn, dessen das von Alltagssinn entbundene Märchen mehr als jedes andere Sprachwerk zu seiner künstlerischen Rechtfertigung bedarf. — Wer will noch immer hoffen und glauben, daß dieser ewig Suchende und Tastende finden werde? Die geistige Macht, die aus den Erschütterungen des Lebens die bewegenden Kräfte erkennt und zum Kampfspiel des Dramas anordnet, sie fehlt diesem nur fühlenden Dichter. Gerhart Hauptmanns Kunst hat in diesen fünfzehn Jahren weder neuen Inhalt noch neue Formen gefunden."[155])

4. Wozu der Lärm?

Wir stehen am Ende eines weiten Weges, der uns durch Broschüren und Feuilletons jener Zeit geführt hat. Es wurde mit viel Haß gestritten, mit viel Liebe verteidigt. Zwei Fragen sind es, die jene Kritik am meisten beschäftigen: „Will die neue Kunst die Natur nachahmen?" und „Gibt es ein naturalistisches Drama?" Es werden Begriffe gesucht,

[155]) L.V. Nr. 1 S. 12.

die erste Frage zu beantworten, so entstehen neue Prägungen von Wirklichkeit, Wahrheit und Objektivität; die Kritik durchläuft alle Stadien von Wahrscheinlichkeit bis Objektivität. — Die zweite Frage läßt eine neue Gattung entstehen: das Schauspiel mit der großen Frage am Ende. Dem Milieu, dessen Vorhandensein uns heute eine Selbstverständlichkeit ist, wird übermäßiger Wert beigelegt. In der Freude am kleinen Beiwerk wird oft die große Linie übersehen. Als Ideal wird der unheldische, schwankende Mensch dargestellt, den nur wenige Kritiker verwerfen.

So laufen drei Strömungen der Kritik nebeneinander her, ein Begriff der einen wird von der andern feindselig aufgenommen, widerlegt; es spinnen sich Fäden von der einen zur andern. Zu wenig erkennen die einen (Wolff, Hanstein usw.) ihre stärksten Waffen, die in der jüngsten Vergangenheit liegen: Hebbel, Ludwig, C. F. Meyer; zu sehr urteilen die andern (Bahr, Bab) vom ästhetisierenden Standpunkte aus. So gewann der Naturalismus, der mit stumpfen Waffen bekämpft wurde, an Bedeutung, da man nicht die stärksten Argumente gegen ihn anführte: Vergleiche mit Hebbel, Wagner, Ludwig.

Denn seien wir ehrlich: es wurde viel mehr über den Naturalismus, als durch ihn geschrieben. Die beiden Dichter, denen er einen Namen machte, Hauptmann und Sudermann, gingen längst andere Wege. Wir, die wir den nötigen Abstand zu ihm haben, um ihn nüchtern beurteilen zu können, sehen in ihm nur ein Glied, ein kleines Glied in der Entwicklungskette der Eindruckskunst. Er ist uns in seinen Auswirkungen — Heldenproblem, Handlung im Drama — nicht einmal sehr lieb und wertvoll. Feuilletonisten projizierten ihn an die Wand der Zeitgeschichte, in riesenhaften Konturen, die nicht im mindesten seiner Bedeutung entsprechen, die vergingen, ohne einen Eindruck zu lassen, und so fragen wir am Ende mit dem Paul Schlentherschen Titel:

„Wozu der Lärm?“

Literatur.

1. Bab, Julius: Wege zum Drama. Berlin 1906.
2. Bahr, Hermann: Zur Kritik der Moderne: Die Überwindung des Naturalismus. 1891.
3. Berg, Leo: Der Naturalismus. München 1893.
4. — Haben wir überhaupt noch eine Literatur? 1888—1890.
5. — Zwischen zwei Jahrhunderten. Frankfurt 1896.
6. Bleibtreu, Karl: Revolution in der Literatur. 1885.
7. Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Leipzig 1887.
8. — Hinter der Weltstadt. Leipzig 1901.
9. Brahm, Otto: Gesammelte Werke.
10. Conrad, M. G.: Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. Leipzig 1902.
11. Fontane, Theodor: Causerien über Berliner Theatereindrücke. 1904.
12. Freie Bühne. Jahrg. 1890—1900.
13. Frenzel, Karl: Berliner Dramaturgie.
14. v. Hanstein, Adalbert: Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte selbsterlebter Literaturgeschichte. Leipzig 1900.
15. Harden, Maximilian: Literatur und Theater. 1896.
16. Heimann, Moritz: Gesammelte Schriften.
17. Kerr, Alfred: Die Weltt im Drama. Berlin 1911.
18. Kirchner, Friedrich: Gründeutschland, ein Streifzug durch die jüngste deutsche Dichtung. Wien u. Leipzig 1893.
19. Schlenther, Paul: Gerhart Hauptmann. Sein Leben und seine Dichtung. Berlin 1898.
20. — Wozu der Lärm? Genesis der „Freien Bühne". Berlin 1890.
21. Wolff, Eugen: Geschichte der deutschen Literatur in der Gegenwart. Leipzig 1896.

Zeitschriften in den Jahren 1889—1899.

Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater, 1885, herausg. von Heinrich Hart.

Der Zeitgenosse. Berliner Monatshefte für Leben, Kritik und Dichtung, herausg. von Zoozmann u. Jakobowsky.

Deutsche Dramaturgie. Organ der Deutschen Bühnengesellschaft.

Die Moderne. Münchener Wochenschrift der Gesellschaft für freies Leben, Dez. 1890 (Moderne Blätter).

Die Zukunft. Maximilian Harden.

Freie Bühne für modernes Leben. Urheber: Otto Brahm. Redakteur: Arno Holz, ab 1894: Neue deutsche Rundschau, ab 1910: Die neue Rundschau.
Kritische Waffengänge. (1882—1884.) Brüder Hart.
Magazin für Literatur. Otto Neumann-Hofer. Verlag Lehmann.
Moderne Rundschau, Wien.
Münchener Kunst. Illustrierte Wochenrundschau über das gesamte Kunstleben Münchens. 1. Oktober 1889.
Neue Monatshefte für Dichtung und Kritik. Fortsetzung der Deutschen Monatsblätter.

Dramenchronik aus den Jahren um 1889—1899 mit ihren Vorläufern.

1862	Ibsen	Komödie der Liebe
		Kronprätendenten
1869		Bund der Jugend
1873		Kaiser und Galiläer
1877		Die Stützen der Gesellschaft
1879		Nora. Ein Puppenheim
1881		Gespenster
1882		Ein Volksfeind
1884		Die Wildente
1886		Rosmersholm
	Tolstoi	Die Macht der Finsternis
1888	Ibsen	Die Frau vom Meer
1889	Hauptmann	Vor Sonnenaufgang
	Sudermann	Die Ehre
1890	Hauptmann	Ein Friedensfest
	Sudermann	Sodoms Ende
1891	Hauptmann	Einsame Menschen
1892		Die Weber
	Ibsen	Baumeister Sollneß
1893	Hauptmann	Der Biberpelz
		Hannele
	Sudermann	Heimat
		Die Schmetterlingsschlacht
	M. Halbe	Jugend
	M. Dreyer	Drei
1894	Ernst Rosmer	Dämmerung
1894	Ibsen	Klein Eyolf
	Carl Hauptmann	Marianne
1895	Gerh. Hauptmann	Florian Geyer
	Sudermann	Das Glück im Winkel
	G. Hirschfeld	Zu Hause
	J. Ruederer	Die Fahnenweihe
	C. Hauptmann	Waldleute
	O. Ernst	Die größte Sünde
	M. Dreyer	Winterschlaf

1896	C. Hauptmann	Elga
	Ibsen	John Gabriel Borckmann
	Sudermann	Morituri
	M. Dreyer	Lebenswende
	G. Hirschfeld	Die Mütter
1897	G. Hauptmann	Die versunkene Glocke
	E. Rosmer	Themistokles
	M. Dreyer	Großmama
1898	G. Hauptmann	Fuhrmann Henschel
	H. Sudermann	Johannes
		Die Reiherfedern
	M. Halbe	Mutter Erde
	G. Hirschfeld	Agnes Jordan
	E. Rosmer	Königskinder
	M. Dreyer	Liebesträume
		Unter blonden Bestien
		Hans
	Carl Hauptmann	Ephraim Breite
1899	Otto Ernst	Jugend von heute
	Ibsen	Wenn wir Toten erwachen
1900	Gerh. Hauptmann	Schluck und Jau
	Sudermann	Johannisfeuer
	O. E. Hartleben	Rosenmontag
	M. Halbe	Das 1000jährige Reich
1901	Gerh. Hauptmann	Der rote Hahn
	M. Halbe	Haus Rosenhagen
	O. Ernst	Flachsmann als Erzieher
1902	Gerh. Hauptmann	Der arme Heinrich
	H. Sudermann	Es lebe das Leben
	G. Hirschfeld	Der Weg zum Licht
1903	H. Sudermann	Sturmgeselle Sokrates

Theater um 1890.

1887: Aufführung der „Gespenster“ im Residenztheater.

1889: Gründung des Theaters „Freie Bühne“ (O. Brahm, M. Jordan). Eröffnung im September 1889 mit „Gespenster“.
Uraufführung 20. Oktober von „Vor Sonnenaufgang im Lessingtheater.

1890: Gründung der „Deutschen Bühne“ (Alberti und Bleibtreu). Aufführungen: Bleibtreu: „Schicksal“, Müller-Guttenbrunn: „Irma“, Alberti: „Brot“, H. Bahr: „Neue Menschen“, H. Hart: „Sumpf“.

1890: Gründung der „Freien Volksbühne“ (Wille, Bölsche, Türk). Aufführungen von „Stützen der Gesellschaft“, „Vor Sonnenaufgang“, „Volksfeind“; Lasalle: „Sikkingen“; Griepenkerl: „Robespierre“; Büchner: „Dantons Tod“.
Gründung der „Neuen Freien Volksbühne“ (Vors.: B. Wille). In der Leitung: Bölsche, Hanstein, Jordan, Hart, Hartleben, Hegeler, Brüder Kampfmeyer, G. Landauer, Mauthner, Polenz, Schönhoff, Wolzogen.

Gründung der „Gesellschaft für modernes Leben“ in München (aus „Gesellschaft“ u. „Münchener Kunst“). Vors.: Mich. C. Conrad. In der Leitung: Liliencron, Gumppenberg, Maison, Bierbaum.
Gründung anderer Gesellschaften in Wien, Hamburg (Gustav Falk u. O. Ernst), Stettin, Leipzig.
Wiener „Verein für freies Leben“.
1892: Berliner Freskotheater.
1895: Neues Intimes Theater.

Tabelle
der in den Jahren 1889—1890 in der „Freien Bühne“ erschienenen kritischen Aufsätze.

Autor	Titel	Jahrgang
Lou Andréas Salomé	Ein holländisches Urteil über moderne deutsche Dramen	2
	Ibsen, Strindberg, Sudermann	4
	Hanna Jagert, Hartleben	4
	Ein Frühlingsdrama	4
	Hartlebens „Erziehung zur Ehe“	4
	Hannele	4
Auch Einer	Wir!	5
Hermann Bahr	Satanismus	3
Bekenntnisse	berühmter Dichter: Freytag, Spielhagen, Voß, Wichardt	5
Oskar Bie	Unsere Nationalgalerie und die nationale Kunst	4
Otto Bierbaum	Moderne Pamphletschreiberei 1, 2	4, 5
Wilhelm Bölsche	Jesus und Judas	2
	Johannes Schlaf: In Dingsda	2
	Ein Wörtchen an Wilhelm Jordan	2
	Sudermann auf der Freien Volksbühne	2
	Gerh. Hauptmanns Webertragödie	3
	Vier Weihnachtsbücher höheren Stils	3
	„Dämmerung“ von Ernst Rosmer	4
	Neue Romane 1, 2	4
Otto Brahm	Ludwig Anzengruber	2
	„Die Sklavin“ von Fulda	2
	Berliner Theater	2
	Frankfurter Aufführung der „Einsamen Menschen“	2
	Naturalismus und Sozialismus	2
	Deutsches Theater „Einsame Menschen“	2
	La Prinzesse Madelaine	2
	Der erste Winter der Volksbühne	2
	Kritik der „Kleinen Frau“	2
	Fontane	10
Richard Dehmel	Hamburger Lästerbriefe	3
Chr. Ehrenfels	Richard Wagner und der Naturalismus 1, 2	2
	Wahrheit und Irrtum im Naturalismus	2

Autor	Titel	Jahrgang
Artur Eloesser	Erinnerungen an Eduard Manet	8
	Neue Bücher	10
Fr. M. Fels	Gerhart Hauptmann in Wien	2
	Wiener Brief	3
Cäsar Flaischlen	Jenseits von Ibsen	3
	Otto Erich Hartleben	6
Ludwig Fulda	Kunst und Moral	1
Ola Hansson	Neue Bücher	2
	Kritische Auffassungen vom Wesen der Dichtung	3
Heinr. Hart	Einer von den Alten	2
Julius Hart	Ein sozialistischer Angriff auf das junge Deutschland	2
	Neue Romane	4
Moritz Heimann	Unsere erzählende Literatur	6
	Gerhart Hauptmann in unserer Zeit	7
	Kritik und Kritiker	8
	Zur Literatur über Gerhart Hauptmann	9
C. Heine	Vom neuen Stil auf dem Theater	8
Felix Holländer	Hansum-Dostojewsky, ein literarisches Mysterium	3
	Hauptmann und Sudermann als Novellisten	3
Arno Holz	Zola als Theoretiker	1
M. Jakobs	Vom alten und neuen Drama	10
Alfred Kerr	Der Fall Fulda	6
	Ernst Rosmer	6
	Ein Dramenjahr	7
	Max Halbe	7
	Artur Schnitzler	7
	Sudermann	7
	Der Ahnherr	7
	Morituri	7
	Zwei Glockengießer	8
	Halbe und Hirschfeld	8
	Johannes	8
	Der Fuhrmann Henschel	9
	Hirschfeld-Halbe-Sudermann	10
Kulka	Theaterwesen	3
Lambertus	Fin-de-siècle-Mystiker und Naturalismus	3
Ledebour	Emile Zolas Kriegsroman	3
	Zola: Dr. Pascal	4
	Neue Romane	4
Laura Marholm	Ein Theaterbrief ohne Theater	3
	Alte und neue Werke auf Berliner Theatern	3
	Stimmung auf und außerhalb des Theaters	3
	Symptomatische Stücke	3
	In- und ausländische Dramatik	3
Max Osborn	Das literarische Interesse	7
H. Pauli	Die Überwindung des Katholizismus	6
	Neue Dramen	7
	Neue Bücher 1, 2	8

Autor	Titel	Jahrgang
Otto Pniower	Die neue Literaturgeschichte	1
Stanisl. Przybyewsky	Physischer Naturalismus	5
J. Röhr	Das Milieu in Kunst und Wissenschaft	2
Robert Saitschick	Gabriele D'Annunzio	6
	Von ausländischer Literatur	6
Johannes Schlaf	Neue deutsche Lyrik	3
Paul Schlenther	Einsame Menschen	2
	Die Raben	2
	Die Weber	4
	Bemerkungen über Ibsens „Kaiser u. Galiläer“	4
	Ibsens „Klein Eyolf“	6
	G. Hauptmann „Florian Geyer“	7
	G. Hauptmann „Die versunkene Glocke“	7
Hugo E. Schmidt	Vom Subjektivismus in der Malerei	3
Franz Servaes	Hanssons neueste Schriften	2
	Paul Heyse und die junge Schule	3
	Kritik und Kunst	6
Seyffert	Bruno Wille, der Lyriker	2
Jost Seyfried	Grün- und Graudeutschland. Eine komische Literaturgeschichte	4
Bruno Wille	Novellen von Garschin	2
	Der Biberpelz	4
Ernst von Wolzogen	Humor und Naturalismus	1

Lebenslauf.

Am 29. Januar 1906 wurde ich als die Tochter des Kgl. Sächs. Hauptmanns Eduard Fischer in Kamenz geboren. Ich besuchte die Schule in Chemnitz von Ostern 1912 bis Michaelis 1919, sodann in Dresden. Ich bestand Ostern 1922 die Reifeprüfung, Ostern 1925 das Abitur. Hierauf widmete ich mich dem Studium der Philologie (Deutsch, Philosophie, Religionsgeschichte) an den Universitäten Jena, Bonn und Rostock. Ich hörte bei den Herren Professoren Michels, Leitzmann, Brinckmann, Bauch, Walzel, Meißner, Frings, Hankamer, Wentscher, Störring, Clemen, Golther, Brunstäd, Katz. Zu ganz besonderem Dank bin ich Herrn Geheimrat Prof. Dr. Golther verpflichtet. Die vorliegende Dissertation reichte ich im Juni 1930 bei der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock ein und bestand am 28. Juli 1930 die mündliche Doktorprüfung.